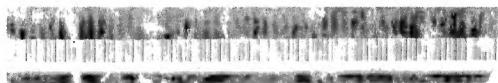


موسوعة



وصف آثار مدينة طيبة (الأقصر)



الجزء الحادي والعشرين

تأليف علماء الحملة الفرنسية



مكتبة الأسرة

وصف مصر

آثار العصور القديمة

وصف مصر
وصف آثار مدينة طيبة
(الأقصر)

تأليف
علماء الحملة الفرنسية



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٣

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

موسوعة وصف مصر

إشراف : حسين البنهاوى

الجهات المشاركة :

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

وصف مصر

الجزء الحادى والعشرون

تأليف : علماء الحملة الفرنسية

الغلاف

والإشراف الفنى :

الفنان : محمود الهندى

الإخراج الفنى والتنفيذ :

صبرى عبدالواحد

الإشراف الطباعى :

محمود عبدالمجيد

المشرف العام :

د. سمير سرحان

على سبيل التقديم:

لا سبيل أمامنا للتقدم والرقى وملاحقة العصر إلا بالمزيد من المعرفة الإنسانية.. نور يهدينا إلى الطريق الصحيح، ولأن مكتبة الأسرة أصبحت أهم زهور حدائق المعرفة نتسم عطرها ربيعاً للثقافة المصرية الأصيلة.. فإننا قطعنا على أنفسنا عهداً ووعداً ليس لنا إلا الوفاء به لتثمر شجرة المعرفة عطاءً للأسرة المصرية.

د. سمير سرحان

المقدمة

تعد مدينة طيبة التي تقع على مبهدة ٦٧٠ كم تقريباً من القاهرة على الشاطئ الغربى لنهر النيل واحدة من أعظم مدن العالم القديم . إن لم تكن أعظمها جميعاً . بتاريخها المجيد وروعة آثارها العظيمة .

فقد لعبت المدينة دوراً متميزاً فى تاريخ مصر القديمة، وإن كان هذا الدور لم يرافقتها فى عصورها الأولى، حيث بزغ نجمها فى الدولة الوسطى، وبخاصة فى عصر الأسرة الحادية عشرة عندما اختارها ملوك هذه الأسرة لتكون عاصمة للبلاد كما اختار الملك «منتوحتب بن حبت رع» . مؤسس هذه الأسرة . برها الغربى ليشيد فيه مقبرته ومعبد الجنائزى ذا الطراز المبتكر.

غير أن العاصمة السياسية لم تلبث أن انتقلت إلى مدينة «إنت تاوى» فى مصر الوسطى بانتقال العرش إلى ملوك الأسرة الثانية عشرة، لكنهم - على أية حال - لم يغفلوا مكانة طيبة، فتركوا آثاراً لهم فى معابد آمون بالكرنك، ثم عادت طيبة مرة ثانية فى بداية عصر الأسرة الثامنة عشرة، ولكنها لم تعد عاصمة لمصر وحدها، بل للإمبراطورية المصرية الواسعة التى أسسها ملوك هذا العصر العظماء.

ولم تكن طيبة ذات مكانة سياسية وحسب، بل لعبت هى وإلهها آمون دوراً بارزاً فى الديانة المصرية القديمة، ولعل هذا أحد الدوافع الأساسية التى جعلت

الملك يحرصون على إقامة منشآت معمارية مختلفة في معابدها، ويختارون برها الغربي لبناء معابدهم الجنائزية، وأيضاً يؤثرون المنطقة الجبلية التي تعرف باسم «وادي الملوك»، لحفر مقابرهم ابتداءً من عصر الأسرة الثامنة عشرة حتى عصر الأسرة العشرين؛ هذا بالإضافة إلى جبانات طيبة الغربية الأخرى التي اختارها أشراف الدولة الحديثة لبناء مقابرهم.

وعندما بلغت طيبة أوج مجدها وعظمتها في عصر الأسرة الثامنة عشرة، تولى الحكم الملك أمنحتب الرابع (إخناتون) الذي تسبب في غلق معابدها وإهمالها فترة قاربت الأثني عشر عاماً، وذلك بنقله العاصمة إلى مدينة «أخت أتون». تل العمارنة حالياً - لأسباب دينية، لكن استطلعت طيبة أن تسترجع مكانتها مرة أخرى في عصر الملك توت عنخ آمون» ومن خلفه من الملوك. وظلت مزدهرة بالرغم من انتقال العاصمة السياسية إلى «بررعمسيس» في شرق الدلتا في عصر الملك «رمسيس الثاني» أحد ملوك الأسرة التاسعة عشرة.

ومنذ نهايات الأسرة العشرين، بدأت قوة البلاد في التدهور، وفقدت مصر امبراطوريتها وانطوت داخل حدودها الطبيعية، وبدأت الأوضاع السياسية في التغير، وتعرضت مصر خلال فترة زمنية طويلة لعدة هزات تسببت فيها عوامل داخلية وأخرى خارجية، لكن حركة البناء والتشييد ظلت نشطة لتضفي مزيداً من البهاء والقدسية لمعائر الإله آمون في طيبة، وظل الوضع هكذا حتى عام ٦٥٩، وهو العام الذي انتهك فيه الملك الأشوري آشور بانيبال» حرمة الأراضي المصرية بجيوشه للمرة الثانية. فقد دخل طيبة وأمر بتدميرها وغنم منها غنائم لا حصر لها - كما تنص نصوصه - وكان لهذه الحادثة دوى هائل في العالم القديم كله. وتلقت طيبة ضربتها الثانية والأخيرة بغزو «قمبيز» الفارسي للأراضي المصرية، وتحولت في النهاية إلى واحدة من مدن مصر العليا لا أكثر ولا أقل ولكنها - رغم ذلك كله - صمدت بآثارها الشامخة لتنتقل للجميع صورة باهتة للماضي المجيد.

يتناول هذا المجلد موضوعات عدة أهمها آثار المنطقة التي اصطلح على تسميتها باسم «مدينة هابو»، والتي تقع على الشاطئ الغربي للنيل في طيبة

الفريية، وترجع هذه الآثار إلى عصور مختلفة، ولعل أهمها بلا منازع المعبد الجنائزى الضخم للملك رمسيس الثالث، وقد عرض العلماء الفرنسيون التفاصيل المعمارية والنقوش المختارة التى زينت أجزاء مختلفة من جدرانها، وكان أبرزها صيد الأسود، ومناظر الاحتفال بعيد الآله «مين»، رب الخصوبة، ومنظر الملك جالساً على عريته يياشر تقارير حصر الأسرى، والمناظر الفريدة التى زينت جدران المبنى المسمى «بوابة رمسيس الثالث».

ثم يتناول العالم الفرنسى بعد ذلك آثار المنطقة التى أطلق عليها اصطلاحاً اسم «ممنونيوم»، وفقاً لما وصله عن الرحالة السابقين، وهى - فى الواقع - تسمية غير محددة، كانت تطلق على أجزاء مختلفة من بر طيبة الفريى حيناً، وعلى أثر بعينه حيناً آخر. وقد تبعت هذه التسمية موضوعات عدة قدمت تمثالى الملك «أمنحتب الثالث»، ويعدان الأثر الوحيد المتبقى من معبد الجنائزى الذى استخدم كمحجر فى عصر الأسرة التاسعة عشرة.

وننتقل بعد ذلك إلى الأثر الذى أطلق عليه علماء الحملة - وبعض الرحالة الذين سبقوهم والذين ساروا على نهج «ديودور الصقلى» - أسماء عدة هى: مقبرة أوسيماندياس، وممنونيوم، وأخيراً قصر ممنون، وربما كان التمثال الضخم الموجود داخل المعبد هو السبب الرئيسى فى التسمية الأخيرة، حيث تم الربط بينه وبين البطل الأثيوبى الأسطورى «ممنون».

إن هذا الأثر فى الواقع هو المعبد الجنائزى للملك «رمسيس الثانى» الذى اصطلاح على تسميته بـ «الرامميوم» نسبة إلى مؤسسه.

ومن الرامميوم إلى «القرنة» ومعبدى الشهير الذى أمر بتشييده الملك «سيتى الأول»، وأتم بناءه بعد ذلك ابنه «رمسيس الثانى»، ويعتبر أول معابد الأسرة التاسعة عشرة فى طيبة الفريية، وقد عرف باسم «معبد القرنة».

ومن الموضوعات الرئيسية كذلك فى هذا المجلد معبد الأقصر الذى يرجع لعهد الملك أمنحتب الثالث ويقع على البر الشرقى للنيل ثم منطقة معابد الكرنك الفسيحة، وقد اهتم العلماء الفرنسيون بالتفاصيل المعمارية والفنية لأجزاء الآثار

المختلفة، ويختتم العمل بأثار الميدامود بصورة غير مفصلة. وقد أفاض
الفرنسيون في وصف التفاصيل الدقيقة والألوان والأزياء والشارات، وجانبهم
الصواب فيما يتعلق بالعناصر الدينية المصرية القديمة.

وأخيراً أود أن يستفيد القارئ من كل ما يقدمه هذا الجزء من معلومات
قيمة.

والله ولى التوفيق

منى زهير الشايب

الهرم في ٢٠٠٢/٤/١

الفصل التاسع: وصف عام لمدينة طيبة

المبحث الأول:

نظرة عامة على الوضع الراهن لوادى طيبة والقرى الحليثة التى يضمها

"لقد ازدهرت قديما هنا مدينة رائعة كانت عاصمة لإمبراطورية قوية. وكانت هذه الأعمدة المهدمة تزين أرجاء المعابد كما كانت هذه الصفات تحد الميادين العامة " .

(الأطلال بقلم السيد دوفولنى ص ٦)

عندما نغادر إسنا أو لاتويوليس القديمة ونسير فى الطريق غربى النيل نمر على أنقاض أسفينوس ،ونصل بعد ذلك إلى مدينة أرمنت الواقعة على بعد فرسخ من النهر. وعندما نتقدم أكثر ناحية الشمال نجد سهل طيبة الذى يحده من الغرب السلسلة الليبية الوعرة ومن الشرق صخور ليست أقل وعورة تفصل مصر عن البحر الأحمر وعن الجزيرة العربية .

ولا يمكن العبور من سلسلة الجبال الليبية إلا فى أماكن محدودة بأكملها تقريباً ما بين حواف منحدره وصخور مقطوعة عمودياً. أما السلسلة العربية فإنها على العكس من ذلك تمثل مجموعة من الهضاب متتالية على منحدر خفيف يبتعد منشأه عن النقاط الأكثر ارتفاعاً من قمته .

وتبعد السلسلة الليبية عن النيل فى الجنوب بمسافة كبيرة ولكنها تقترب منه فى الشمال بشكل غير محسوس حتى تغمر مياه النيل طرف سفحها . فهى تمثل

شاطئ النيل شمال قرية القرنة بقليل. وتعد هذه القرية - التي توجد على الضفة الغربية - حدود أنقاض مدينة طيبة .

أما السلسلة العربية فهي تلامس النهر تماماً جنوب قرية "النهرية" ، وتبتعد عنه بدرجات ناحية الشرق ، وتضع أمام أعين المسافرين سهلاً واسعاً مغطى بالآثار الرائعة ، وتشكل هذه السلسلة خطاً منحنياً يمتد أكثر فأكثر ناحية الجزيرة العربية ولا تقترب بشكل واضح من النهر إلا عند قرية " الميداود " التي نرى فيها بقايا الآثار التي يمكن - من هذا الجانب - أن تقتسب إلى مدينة " طيبة " .

وعندما تقترب السلسلتان من النهر، الأولى من الشمال والثانية من الجنوب ، فإنهما تشكلان وادياً تتساوى مساحته مدخله تقريباً . وماعدا هذه الأسوار التي شكلتها الطبيعة ، فلا يوجد إلا صحراء واسعة يعبرها من وقت لآخر بعض القبائل العربية .

ويسير النيل إلى الشمال الشرقي في قناة واسعة لا يقطع جريانها لمسافة فرسخين أى جزيرة قبل أن يعبر سهل طيبة، ويعد هذا أحد المواقع المصرية التي يكون النيل فيها أكثر جمالاً وروعة .

ثم ينحرف بعد ذلك قليلاً نحو الشمال ويشكل منحنى عند قرية الأقصر عند البياضية تقريباً ، ينقسم هذا النهر الذي يبلغ عرضه أكثر من أربعمئة وعشرين متراً^(١) إلى أكثر من فرع وتكون جزيرة البياضية غير المأهولة بالسكان وجزيرة "عوامية" التي يوجد فيها قرية تحمل هذا الاسم . ونلاحظ بعد ذلك جزيرتين ترتفعان قليلاً عن المياه ولا يوجد بهما إلا أكواخ المزارعين الفقيرة .

وتعد هذه الجزر كذلك مقراً للتماسيح، ومنها تخرج هذه الحيوانات من داخل النهر وتأتى لتعرض للحرارة التي تبحث عنها . وعندما تسمع أى ضوضاء، نراها تسرع إلى النيل الذى ستخرج منه مرة أخرى لتسترخي من جديد فى أشعة الشمس المحرقة .

(١) مائتا وخمسة عشرة قامة .

ولا تختلف أرض سهل طيبة عن باقى أراضى مصر فهى تتكون من طبقات طينية ورملية متتابعة. بدءًا من ضفاف النيل حتى سفح الجبال ينخفض سطح الأرض بمنحدر ملحوظ قمنا بقياسه بعناية .

ويندر حتى أثناء الفيضانات الكبيرة أن يروى التدفق الطبيعى للنيل كل سهل طيبة. أما فى الفيضانات العادية، فإن الترع التى تشق فى نقاط مرتفعة هى التى تحمل إليها نصيبها من مياه النيل ولكن صيانتها كانت تتم بشكل سيء لدرجة أن هذا السهل الجميل يصبح جافا وتعد الذرة والقمح والبطيخ أبرز المنتجات الزراعية فى هذا الجزء من أرض مصر. كما نجد هناك بعض زراعات قصب السكر، التى تقطع الطرق التى يسير فيها من يعبر البلاد من سهل طيبة إلى اتجاهات مختلفة ونجد كذلك خانات القوافل وهى منشآت ذات فائدة كبيرة مما يجعل المسافرين يشعرون بإحساس نبيل ويكرم ضيافة لا مثيل لهما فى الكثير من الأماكن فى مصر ويظهر أحد هذه المنشآت وسط السهل على الضفة اليسرى للنهر وقد أحيط بالنبخل :

ولكى نقدر جيدا قيمة الاستراحات هذه وفائدتها وروعها، علينا أن نستشعر زيادة الحرارة التى نجسها فى ظل مناخ مصر العليا القاسى. وفى مدار الصيف، يصعد ميزان الحرارة الموضوع على سطح الأرض حتى ٥٤ درجة، وسيكون ضربيا من الجراة وضع القدم على الأرض الحارقة. ولن يكون لمس حصة ملقاة فى حرارة أشعة الشمس بلا ألم. وأحيانا تكون الحرارة شديدة جدا إلى درجة أننا نسمع الحيوانات التى أضناها التنب تطلق أنينا، وتسرع إلى النهر لتغسل فيه بسرعة ولهفة. وحقيقة فلقد كان مشهدا غير عادى أن نرى أحيانا فلاحين بلون برونزى ورأس مغطى وقدمين حافيتين .

يسيطرون هنا وهناك فى السهل فى اللحظة التى ترسل فيها الشمس أشعتها عمودياً ولذا يبدو وكأنهم يتحدثون حرارة النهار. ولم يكن هناك إلا النشاط الفرنسى الذى يمكن أن يواجه هذا المناخ الحارق بمحاكاة الفلاحين، أو حتى ربما يتجاوزهم، ولهذا فقد كان أهل البلد يتمجبون عندما يرونا نتجول فى السهل ونميد ملاحظتنا وأبحاثنا على مدى ساعات اليوم .

وهناك عدد من القرى الموزعة فى سهل طيبة خفى الغرب نجد على بعد مائتى خطوة من النيل قرية ونرى بالقرب من البيوت منزلا جميلا يسميه السكان " قصر " كان يستخدم لإقامة حكام البلد فى وقت جباية الضرائب وقد مثل _ فيما بعد بالنسبة للقوات الفرنسية مقرا ملائما عندما كانت تتبع فلول معاليك مراد بك الهارية ،أو عندما كانت تجمع الميرى .

وبعيدا، ناحية السلسلة الليبية وبالنزول مع النيل نرى قرية " نجع أبو حمود " التى كانت منازلها الطينية تغطى جزئيا داخل غابة من أشجار النخيل فى مكان أبعد نجد قرية " كوم البعيرات " وهى التى أنشئت على أطلال طيبة القديمة وتمثل مدينة " هابو " القرية جدا من الجبل بقايا قرية حديثة مهجورة تماما وفى نهاية السهل نحو الشمال تقع قرية صغيرة تسمى " القرنة " التى تركها سكانها غير المتمدنين عندما أرادوا أن يتهربوا من دفع الضريبة .ولأنهم أصبحوا ساكنى كهوف من جدد، فإنهم إما ينسحبون إلى المقابر الصخرية العديدة المنقورة فى الجبل المجاور، أو يهربون إلى الصحراء حاملين معهم كل غالٍ وثمين من نساءهم وأطفالهم وقطعانهم .

وفى الجانب الآخر من النيل شرقا وعلى الضفة مباشرة، نرى الأقصر بمنازلها المنخفضة التى تملوها أبراج يغطيها عدد لا حصر له من الحمام، وتعتبر الأقصر بلدة كبيرة يمكن أن تحوى ألفى أو ثلاثة آلاف نسمة. وتقام فيها مرة كل أسبوع سوق يأتى إليها سكان القرى المجاورة ويتبادلون فيها السلع الغذائية المنتجة فى البلد وبعض الأقمشة. وتضم هذه البلدة قرن تقيخ صانعا ينتج عدداً كبيراً من الدجاج. وبعيدا عن ذلك شمالا نزولا مع النيل نجد " كفر الكرنك " ثم " الكرنك "، وهما بلدتان محاطتان بشجر النخيل. ولا تشغل هذه الأماكن المأهولة بالسكان إلا مساحة ضئيلة جدا وسط أنقاض واسعة تحيط بها. أما قرية " الميدامود " فتقع بعيدا فى نفس الاتجاه عند سفح سلسلة الجبال العربية.

المبحث الثاني نظرة عامة على آثار طيبة القديمة

هذا هو العدد الصغير من القرى المتفرقة وسط سهل كانت توجد فيه قبل ذلك مدينة كبيرة ، وتتناقض مساكنها المتواضعة بطريقة واضحة مع الآثار المنيفة للمدينة القديمة الرائعة .

وتضم كوم البميرات ومدينة هابو والقرنة من ناحية ليبيا بقايا الآثار العظيمة وبين هاتين القريتين الأخيرتين يوجد مكان وسط لا يضم منشآت عربية . وقد سمى الرحالة القدماء والمحدثون هذا المكان " ممنونيوم " . ويضم مباني قديمة . أما من ناحية الجزيرة العربية ، فترتبط الأقصر الكرنك وكفر الكرنك التي أنشئت على أنقاض رائعة سلسلة تتقطع من الآثار القديمة . وهناك بلدة " الميدامود " التي تسمح لنا بأن نرى بعيدا إلى الشمال بعض الأعمدة التي ما زالت قائمة وهضبتها الصناعية المغطاة ببقايا مبانيها القديمة .

ولا يجب أن نبحث عن آثار وجود طيبة في المكان الذي يرويه النيل فقط . ولأن الجزء الذي شغلته من الوادي لم يكن واسعاً بما فيه الكفاية ، فقد امتدت المدينة القديمة حتى الجبال . وفي الحقيقة فإن هناك عددا لا يحصى من المقابر الصخرية التي نقرت في سلسلة الجبال الليبية المجاورة للآثار الباقية . وقد استخدم أوائل سكانى الكهوف في مصر بعض هذه المدافن ملجأً ، ولكن يجب أن ننظر إليها جميعاً على أنها السكن الأخير لمواطنى العاصمة القديمة .

ولكى ننقل إلى روح القارئ كل الأحاسيس التي سيطرت علينا عندما وصلنا إلى مكان يشير ذكريات كثيرة ، كان يجب علينا أن نتمكن من إظهار حب الاستطلاع المطلق الذى يدفعنا . _ فى ذروته _ إلى الإلمام بالأشياء كلها مرة واحدة ، ويبدو أن الحواس لا تخضع أبداً بشكل متعجل للترغبة فى المعرفة لتدرك كل ما هو موجود . وهنا يعرض للعقل آلاف المشاكل التى نريد أن نصل إلى حلول لها وآلاف الأحداث التى نريد أن نثبتها فى الوقت نفسه . أين هى إذن مثالث الأبواب التى تفنى بها هوميروس ، والتي خرجت من كل واحد منها مائتا عربة

حربية ؟ ولأن الآثار الرائعة تحيط بنا من كل جانب ، فقد أطلقنا العنان بسهولة للتخيل ، وكان يبدو أن كل المبالغات الشعرية لها أصل في الواقع ، أين هو تمثال رمسيس الثانى الذى افتخر ذكر هيكتاتيوس بأنه أضخم التماثيل التى كانت تضمها مصر قديما ؟ وأين وضعت هذه الدائرة الذهبية التى يبلغ ارتفاعها ذراعاً ومحيطها ثلاثمائة وخمسة وستين ذراعاً ، والتى يوضح عليها شروق وأصول النجوم فى كل أيام السنة ؟ أين موضع طيبة التى عظم المؤلفون القدماء مساحتها ، والتى كانت تضم أحد أوسع المباني التى بناها المصريون ؟ وأين هى مساكن هؤلاء الملوك العظماء ، الذين وضعتهم حكمتهم فى مصاف الآلهة ، والتى أثارت أنظمتهم العامة المفيدة إعجاب من تعمقوا فى أهدافها ؟ وفى النهاية أين هو تمثال ممنون الضخم الذى سمع كثير من الأشخاص المشهورين صوته عند طلوع الفجر ؟ وهل كان لطيبة سور عام ؟ وهل توجد آثار له حتى الآن ؟ كل هذه الأسئلة وآلاف أخرى غيرها تعترض عقل الرحالة وتشمره باضطراب غريب وتثير فضولا لا يمكن أن نرضيه . ولأن كثيرا من الأشياء الجديدة علينا والبناء الضخم الذى لم تتعود العين عليه قد جذبتنا ، فإننا ننظر إلى كل شئ بفضل شديد . ولا تثير التفاصيل العديدة للنقش الذى يغطى جدران المعابد وإعجابا أقل من نسق المعمار الضخم الرائع .

ويعد أن نترك الآثار ، وعندما نريد أن نجتمع أنفسنا ونأخذ فى اعتبارنا كل ما نراه ، فإن الذاكرة ، التى يساعدنا التأمل نفسه ، لا تعطى إلا أفكارا غامضة وسنعرف بعد قليل أن النظرة العامة الأولى ليست كافية .

ولا يمكن للملاحظ أن يفهم طبيعة النقش فى كل منشآت مصر ، إلا إذا زار كثيرا الآثار نفسها ، ودرس الأشكال بعناية ، ثم تعرف بعد ذلك على الهدف الذى اتبعه المؤسسون لينجزوا مبنى لا يمكن هدمه .

ولا تتسرب الأحاسيس التى تثيرها رؤية طيبة إلى من وهبوا أنفسهم لدراسة الفنون فحسب ، وتمثل المنشآت الرائعة فى هذه المدينة القديمة جمالا خاصا وتجذب بذلك أنظار الناس ، الذين نعتقد أنهم لا يعطونها حقها من التقدير ، ويمكننا أن نعتبر هذه الآثار عوارض طبيعية ضخمة يعطونها أو ظواهر واضحة تترك

انطباعات أكثر حيوية وعمقا لدى الجميع رغم أنها تشد انتباه العقول التي اعتادت الملاحظة.

وهكذا رأينا الجنود بعد أن أصابهم دهشة عامة عند رؤية هذه المنشآت الكبيرة لا يلبثون أن يتأملوا بشغف أدق تفاصيل الزخارف التي تزينها .

وعندما يصل أحد الرحالة بالقرب من الأثر موضوع بحثه يبدأ بأخذ فكرة عامة عن مجمله ،دونما أن يتوقف عند أى تفصيل وإذا كان هناك مكان يحتاج من الملاحظ انتباهها خاصا فى تتبع النظام الذى أبرزته الطبيعة

فهو المكان الذى انتشرت فيه آثار مدينة طيبة بحيث تقدم هذه المدينة أشياء كثيرة جدا ليس لها مثيل ولا يستطيع الفضول الشديد أن يفتقد فيها منبعاً متجددا باستمرار أو فكرة يمكن أن نأخذها عن مشهد ما فى القصص التى نقلها لنا الكتاب منذ عصور كثيرة .

ولكى نضع القارئ فى الحالة التى كنا فيها وسط مدينة طيبة ،سنقدم له فكرة عامة عن كل السهل ثم نلقى نظرة سريعة على كل ما يقع تحت ناظره فى الخرائط الطبوغرافية،^(١) التى نقدمها ،وسنحاول كذلك أن نمطى الانطباعات الحية التى تشعرونا بها النظرة الأولى للأشياء، وسنقوم فى الأقسام التالية بعمل كل الملاحظات الخاصة التى قادتنا إليها أبحاثنا^(٢).

وقد جذبت الآثار الواقعة على الضفة اليسرى للنيل أولا انتباهنا فقد أقمنا فى "الاقالته" ودفعنا قريبا من ضفاف النيل لاختيارها مكانا لاجتماعنا ومن هنا كنا نبدأ كل يوم ،عند شروق الشمس ،لكى نكف على عمل يستمر تحت الحرارة الشديدة يبدو لنا مرهقا للغاية فى وقت آخر لا تساندنا فيه الحماسة التى توحى بها رؤية الآثار. وقد كنا نشعر بالسعادة عندما نفكر فى أننا سننقل كل ثمار العلم القديم إنجاز المصريين إلى وطننا ،وقد كان ذلك فتحا حقيقيا حاولنا إنجازها باسم الفنون. وسنمطى ... أخيرا وللمرة الأولى - فكرة دقيقة

(١) انظر الخريطة العامة لطيبة، اللوحة ١، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

(٢) سمحت لنا إقامتنا لمدة شهرين عند انقراض طيبة بأن نمكف على دراسة متعمقة عن آثار العصور القديمة.

وكاملة عن الآثار التي لم يتحدث عنها كثير من الرحالة القدامى والمحدثين بشكل مرض وسنحقق آمنيات عَبرَ عنها أكبر خطبائنا بهذه الكلمات الرائعة^(١).

"أى قوة وأى فن جملا من هذا البلد أروع مكان فى العالم بل أى جمال لا يمكن أن نجده هنا إذا كنا نستطيع الوصول إلى المدينة الملكية بعد أن وجدنا أشياء أكثر روعة ونحن بميدون عنها^(٢)"

ونحن الآن على أرض هذه المدينة الملكية التي تشجعنا ملاحظاتها - رغم أنها غير كاملة - على اكتشاف الأعمال الرائعة فيها وعلاوة على ذلك ما هو الإعجاب والسحر الخفى الذي تقدمه رؤية هذه الآثار ؟ ولن ندرس هذا المكان القاحل بفضل عقيم ولحظى بل سندرسه برغبة حارة وحية يجب أن نشعر بها لكى نعطي فكرة صحيحة عنه . ألم نتجول فى سهل طيبة مخاطرين بأن يقتلنا العرب أو سكان هذه المناطق غير المتحضرين ؟ وكم هى المرات التي لم يحدث أن ركضنا فيها ركضا طويلا ومتعبا بهدف واحد وهو اكتشاف آثار جديدة والبحث عن بعض الأطلال البعيدة ؟

إن أول شيء نلاحظه عند الخروج من " الاقالته " ، هو سور واسع يحيط بفضاء يبلغ ألفى متر^(٣) طولاً وألف متر^(٤) عرضاً ، وكان ذلك مضماراً يمارس فيه قدماء المصريين سباق الجرى أو سباق الخيل أو المريات . وقد اعتقدنا أن العدد الكبير من الفتحات التي تحويها بقايا سور هذا المضمار هى أبواب طيبة المائة التي تقنى بها هوميروس وكل المؤرخيين والشعراء فى العصر القديم . وكان يبدو أن هذا المضمار قد أحيط بمنشآت ضخمة كانت تعلن بطريقة لافتة عن عاصمة مصر القديمة . وقد جعلت القناة التي تحمل ماء النيل خلال الفيضان هذا المكان خصبا وصالحا للزراعة بعد أن ارتاده قديما عدد كبير من الناس . ونلاحظ فى عند الطرف الجنوبى لهذا السور بقايا معبد صغير متهدم ، وأمامه

(١) بوسيوه فى ملخص التاريخ العالمى .

(٢) ألف وست وعشرون قامة .

(٣) خمسمائة وثلاثة عشر قامة .

باب تبدو أبعاده تتناسب مع مبنى كبير ، وهذه هي النقطة التي تجد عندها انقراضاً ونستطيع معتمدين على بعض الأسس افتراض أنها خاصة بمدينة طيبة . وعندما نعبّر بداية من هذه النقطة الجانب الغربي من السور نسير على تخوم الصحراء سفح التلال الأولى الرملية والجيرية لسلسلة الجبال الليبية .

وفي الجانب الشمالي من المضمار، نجد أطلال مدينة هابو التي ترتفع بروعة على هضبة صناعية ، وتحاط بسور بني جزء منه بالحجارة والجزء الآخر من الطوب النقي ويظهر معبد صغير أولاً أسفل الانخفاض ولكن ما يلتفت النظر؛ أطلال مبنى اعتقدنا للوهلة الأولى أنه قصر الحاكم حيث إنه يتكون من طابقين بنوافذ وحوائط تعلوها شرفات، وهذا ما ينبئ أنه بناء مختلف عن الآثار المخصصة للعبادة المصرية . ويرتفع بجواره ناحية الشمال مدخل معبد يتميز بقدمه الشديد ، وتثير كل هذه المباني بدرجة عالية انتباه الرحالة ؛ وتقديم وفرة من الملاحظات التي سنعود إليها فيما بعد وهي التي لا تشملها النظرة السريعة التي نقترح أن نلقيها على مجمل آثار طيبة وما نلاحظه أكثر هو هذه المباني التي تقع بعيداً ناحية الغرب بالقرب من السلسلة الليبية . ومحور هذه المباني هو نفسه محور المبنى الصغير الذي يتكون من دورين ويقودنا . صرح ضخمة مرتفع^(١) إلى فناء كبير مربع الشكل تتكون أروقته الشمالية والجنوبية من أعمدة دعائم ضخمة تستند عليها تماثيل وهذه الأنواع من الدعائم تتمتع بالضخامة والجاذبية التي تلفت الأنظار . حيث إنها تبدو وكأنها وضعت هنا لتذكر الناس بالخشوع والتبجيل اللذين يجب أن نحملهما عندما ندخل إلى أماكن الدين والجلالة الملكية . وهناك صرح ثانٍ في نهاية هذا الفناء الأول ، يقودنا إلى فناء شكلت أروقته الجانبية من الأعمدة ينتهي بصف مزدوج من الأروقة التي تميزها الأعمدة والدعائم ، ويقدم هذا الفناء آثاراً للأديان التي كانت تمارس بالتتابع في مصر خلال العصور . فقد أقام المسيحيون فيه كنيسة ما زلنا نرى فيها أعمدة

(١) اشتقت هذه الكلمة من Pylone التي استخدمها اليونانيون ليميزوا المباني الهرمية الضخمة التي تشكل عادة مدخل معابد مصر . انظر ما نذكره في هذا الصدد في الجزء الثاني من المبحث الثالث من هذا الفصل .

أحادية الحجر من الجرانيت الأحمر وقد رسموا على الجدران القديسين بهالة فوق الرأس ، وأحيانا يعدث المسيحيون بعض التغيرات ويحولون آلهة منصر القديمة وأبطالها وكهناتها إلى قديسين في الديانة المسيحية . أما المسلمون الذين أتوا بعد ذلك ، فقد خصصوا هذه الفناء لعبادة أخرى ، فقد جعلوا منه مسجدا يذكر كل شيء فيه بالإسلام . أما الأعمدة التي كانت تزين هذا المسجد فلا تحدث الأثر الذي كنا ننتظره ، رغم أنها كانت قطعة من واحدة من الجرانيت ، وجمعت بمدد كبير ، وكان يمكن أن تثير الملاحظة أكثر ، إذا شكلت جزءا من مبنى مستقل . وتبدو هذه الأعمدة وقد اجتمعت هنا لتحدث تناقضنا مع الفناء المصرى الذى يعويها ، وتبرز بصورة جيدة اتساع مساحته وسمو وبساطة تنفيذ أجزائه .

وكان الجدار الكبير للصور الذى يختفى جزء كبير منه تحت الأنقاض يحيط بالمديد من المباني التى ما زلنا نرى بعض آثارها ، وقد وجد فى هذا المكان كذلك كثير من الآثار التى لم نعد نراها الآن .

وتسيطر السلسلة اللبية على كل بقايا المباني القديمة ، فهى لا تتفصل عنها إلا بجزء ضيق جدا من الصحراء .

أما صخورها الوعرة واللامعة فى ضوء الشمس المنعكس عليها والمقابر الكثيرة التى تملؤها فتشكل خلفية خلابة لهذه الآثار الرائعة .

وتقيم المقارنة بين لون الرديم الضارب إلى الرمادى ولون الآثار تناقضات يكون لها فى الرسم آثارا رائعة جدا . وعندما نخرج من مدينة هابو وإذا سلكتنا الطريق على حافة الصحراء ، فإننا سنطأ بأرجلنا سلسلة لا تتقطع من التماثيل المحطمة وجذوع الأعمدة وقطعا من كل نوع . وعلى يسار هذه الطريق نجد سورا مستطيلا من الطوب النهى مليئا ببقايا تماثيل ضخمة وأجزاء من بناء معمارى ، يحمل حروفها هيروغليفية نقشت بعناية وتلك هى بقايا بناء تهدم حتى أساسه ، وكل المواد التى استخدمت فى بنائه من الحجر الجيرى وقد جلبت من الجبل المجاور ، واستخدمت هذه الأحجار فى عمل الجير ، ومازال هناك آثار لاستغلال المحاجر وكذلك عمليات التزجيج التى تنتج عن ذلك .

ونلاحظ الدمار الذى يقدم هذا المكان نموذجا له تقريبا فى الأماكن التى ارتفعت فيها آثار من الحجر الجيرى وإذا افترضنا أن المصريين لم يستخدموا فى إنشاء مبانيهم إلا هذا النوع من المواد فقط، خريما قد يكون من العبث أن نذهب لنبحث اليوم على ضفاف النيل عن بعض آثار عاصمتهم القديمة .

أما على يمين الطريق فيقع النظر مرتاحا على غابة كثيفة من شجر السنط تتناقص مع جذب الصحراء والأرض المحيطة . لأن الأرض التى تجرد من محاصيلها بعد الحصاد لم تمد تقدم شيئا يُذكر بخصوصيتها ويقطع هذه الأرض كثير من الشقوق التى تنتج عن الأثر السريع والممتد للحرارة بعد تراجع المياه .

وعندما نتعمق داخل غابة أشجار السنط نقابل فى كل خطوة عددا كبيرا من القطع القديمة مثل الأذرع والسيقان وجذوع التماثيل ذات الحجم الكبير وكانت هذه التماثيل الضخمة أحادية الحجر ، وتوجد بعدد كبير وقد كان من الممكن أن تكفى لتزيين كل الميادين العامة فى هذه المدينة الهامة بصورة رائعة .

والبقايا - التى ما زالت موجودة - عبارة عن ركام من الحجر الرملى ونوع من الرخام ومن الجرانيت الأسود والأحمر . وتدل جنوع الأعمدة المرتفعة قليلا عن الأرض على بقايا أحد المعابد^(١) .

كما يوجد تمثالان ضخمان فى نهاية غابة السنط نحو الشرق ، وقد أطلق على هذين التمثالين فى البلد اسمى "طامة" و"شامة" ونلاحظهما على مسافة أربعة فراسخ كصخور منمذلة وسط السهل ويصل ارتفاعهما إلى ما يقرب من عشرين مترا^(٢) ويمتد الظل الناتج عنهما عند شروق الشمس بعيدا على سلسلة الجبال الليبية . وتأخذ المشاهد الدهشة عندما يرى أجساما ضخمة جدا كهذه منحوتة من قطعة واحدة من الأحجار ، ويتساءل أى شعب من العمالة استطاع أن يفصل كتلات تزن كل واحدة منها عدة ملايين من اللبيرات عن الجبل ويحملها إلى مسافة كبيرة يثبتها على قواعدها ؟

(١) هو معبد ممنون عند استرابون ، وسنجد أدلة على ذلك فى البحث الثانى من هذا الفصل .

(٢) واحد وستون قدما .

وعندما يترك المشاهد هذه التماثيل الضخمة لكي يعود إلى الطريق التي تحد الصحراء يصل بعد قليل عبر الأنقاض إلى أطلال عرفت عند الجميع تحت اسم ممنونيوم. يتكون هذا البناء من صروح ضخمة نصف مهدمة لا بد أن ارتفاعها كان كبيراً ، وأعمدة مرتفعة وقطرها ضخمة دعائم مربعة تستند عليها تماثيل ضخمة للألهة ، وهناك كذلك أبواب من الجرانيت الأسود ، وأسقف تملؤها نجوم بصفرة الذهب على خلفية من اللازورد، وتُغطى رمال الصحراء جزءاً منها كما نرى مشاهد حربية منقوشة على الجدران تمثل المعارك عبور النهر ، كل ذلك يدل على بناء ذي أهمية كبيرة .

فهذا هو معبد رمسيس الثاني ، هذا هو الأثر الذي ارتضى فيه هذا الملك الفاتح أن يتجاوز كل شيء عظيم وواسع ومهم أنجز قبله . وما زلنا نرى فيه آثار هذه الروعة العظيمة . وهذه الكتلة الجرانيتية الواقعة على الأرض والضحمة جدا إلى حد أننا يجب أن نبتعد عنها لمسافة كبيرة حتى نتعرف عليها ، - هي ما تبقى من تماثيل رمسيس الثاني ، ولقد أقامه هذا الفاتح بفرض إثارة وتحدي الجهود الجبارة ونقش عليه هذه النقش الرائع :

"أنا أوسيماندياس ، ملك الملوك

وإذا أراد أحد أن يعرف من أنا وأين أرقد ،

فليعلم بعضاً من أعمالي "

ونجد كذلك شمال غربي معبد رمسيس الثاني - في شعب شكلته الطبيعة في الجبل الليبي - مبنى صغيراً يبدو أنه كرس لعبادة إيزيس ، ويوجد هذا المبنى وسط سور من الطوب النيئ محفوظ بشكل جيد ، ويرتبط به باب حجري ذو أبعاد متناسقة يقود للمعبد .

وهي الوقت الذي تصاب فيه العين بالتعب من تأمل القطع المختلفة ، إذا بها تقع على بناء له أبعاد أقل حجماً تستطیع أن تحيط بكل أجزائه ، فتشعر بشيء من الراحة . كما نجد فيه باهتمام بالغ أفاريز غنية وكرانيش أنيقة منقوشة بنقوش رضيع ، وكل ذلك بفضل الألوان الزاهية . وإذا أردنا أن نمثل في فرنسنا ممبدا

مصريا، فإننا لا نستطيع أن نعطي نموذجا مماثلا يمكن أن يقدم بشكل كامل كل ما لدى العمارة المصرية من روعة فى تفاصيلها .

وعندما نستمر فى السير على الطريق التى تحد الصحراء بداية من معبد رمسيس الثانى نجد سوفا آخر من الطوب النثى . الفضاء الذى يحتويه هذا السور يقسمه جدار بُنى بمواد من نفس الطبيعة إلى جزئين متساويين . وليس بعيدا عن ذلك ناحية اليسار نجد ريوفا منفصلة عن السلسلة الليبية الذى حفر فيها المصريون أحد المقابر الشهيرة جدا فى العصر القديم . وهذا ما يشكل متاهة حقيقية لا يجب أن ندخل إليها دون أن نأخذ احتياطات معينة . ويقدم العدد الكبير من الممرات والقاعات والآبار العمودية التى تؤدى إلى حجرات سفلية مظهر مكان مخصص للمسارات والطقوس الفامضة . ويجوار هذه المقبرة نرى تلال أنقاض صغيرة من الأحجار الجيرية الموضوعة على مسافات متساوية ومرتبعة على صفين .

لقد كان ذلك ممرا من تماثيل أبى الهول يؤدى أولا إلى أبنية متهدمة الآن وإلى بناء بالقرب من الجبل يشهد بعدم قدرة المصريين على إنشاء القباب .

أما إذا أخذنا - فى النهاية - الطريق الموجودة على تخوم الصحراء فإننا نلاحظ يمينا قطع تماثيل من الجرانيت الأسود ثم نصل بعد ذلك إلى " القرنة " التى يقدم معبدها نموذجا لرواق يتكون من صف واحد من الأعمدة والتى يتشابه بشكل ما مع الأبنية الإغريقية . ويظهر هذا الرواق وكأنه لم يتم بناؤه أبدا أكثر مما يظهر كمبنى متهدم . ومع ذلك فقد أعطاه الزمن لون القديم الذى يتضح فيها بشكل أكثر منه فى الآثار التى مررنا بها لتونا . وقد أنجز هذا العمل بقليل من الكمال . ويبدو أنه كان مسكنا ملكيا . وقد كان ارتفاع وامتداد القاعات والطريقة التى رتب بها الأيام تختلف عما رأيناه فى المعابد . وأمام هذا البناء يوجد تلال من الأنقاض التى ربما كان يرتفع عليها قديما منازل خاصة . وكذلك هناك غابة من أشجار النخيل تمتد من حدود أنقاض القرنة حتى ضفاف النيل وتهى بشكل رائع جدا سهل طيبة الجميل .

وعلى مسافة سبعمئة أو ثمانمائة متر^(١) من "القرنة" ودائما عند نزولنا مع عند سفح النهر الجبل وداخل تجويف مربع، أحدثته يد إنسان نجد عددا من الفتحات المحفورة في الصخر .

ونرى فيه ممرات ثنائية وثلاثية وحجرات دفن ويتردد سكان "القرنة" أحيانا على هذه الأماكن ويتخذونها ملجأ وفى هذا المكان طارد الجنرال ديزيه الشهير الذى لا يكل - بحماس - الممالك المهزومين والمتفرقين حتى أجزاء مصر العليا وأثناء ذلك قذفه سكان هذه الأماكن المظلمة بالأحجار ولأنه كان مغرما بالفن فقد انتقاد للحظة برغباته السامية والشجاعة يذهب ليجوب العاصمة القديمة التى فتحها لنوء يملوه حب الاستطلاع وكان ممجبا بمبانيها الضخمة وأروقعتها الفسيحة وتمائيلها الضخمة؛ فكم من الغزاة مروا قبله بهذا المكان القديم فى ظروف مختلفة! ولأن هؤلاء الغزاة كان يدفعهم الحقد والثأر يظلم ينفكروا إلا فى تخريب وتدمير كل هذه الآثار التى أراد ديزيه أن يعيدها إلى سيرتها الأولى وإلى رونقها القديم .

وبعد أن ألقينا نظرة سريعة على الأطلال الجميلة التى توجد ناحية ليبيا انعمير الآن نهر النيل ونتجول فى الضفة اليمنى له حيث ما زالت تنتظرنا عجائب ستدهشنا أكثر . ولنتوجه أولا بسيرنا ناحية الأقصر . ليس هناك أكثر ثراء وتنوعا من هذا المشهد الذى تقع أعيننا عليه : هناك جزر مزدهرة بالنباتات والخضرة ،ونهر جميل تناسب مياهه الغزيرة بسرعة وتحركها القوارب ذات الأشعة المثثة، التى تنقل منتجات هذا البلد الخصيب إلى كل مصر .

كما نرى الفلاحين السابحين فى النيل وهم يسبحون الشباك المليئة بالبطيخ كما نرى اللون الأصفر والهائى للأماكن الأولى التى يرتفع عليها بناء فخم أو ظلال واسعة لأجسام ضخمة .

وتوجد كذلك منشآت عربية تتوافق بشكل حسن مع الأطلال الرائعة ،ويميدا عن ذلك نرى سهلا مليئا بأشجار النخيل والخضر وتبدو سلسلة الجبال العربية

(١) ثلاثمائة وخمسون إلى أربعمائة قامة.

فى الأفق. هذا هو رسم متواضع لأحد أروع المناظر التى يمكن للإنسان أن يستمتع بها .

ولكى نصل إلى المدخل الرئيسى لمعبد الأقصر ،علينا أن ندخل القرية عبر شوارع ضيقة مليئة بالأنقاض ونعصى ما نراه فكرة عن اليؤس المخيف ويثير ذكرى رخاء عظيم فى الوقت نفسه . هيجوار الأكواخ البائسة تظهر مسلتان رائعتان تتكونان من قلعة واحدة من الجرانيت، يبلغ ارتفاعها أربعة وعشرين أو خمسة وعشرين مترا^(١) . وخلف هاتين المسلتين يوجد تمثالان ضخمان جالسان يبلغ ارتفاعهما أحد عشر مترا^(٢) . ثم صرح ضخم ارتفاعه ستة عشر مترا^(٣) . ولا تتساوى كل هذه الأجسام الضخمة فيما بينها كما أنها ترتب بطريقة غير منتظمة ،ولكن لا نلاحظ ذلك فى البداية .وقد شغل بالنا كثيرا هذه التكوين المعمارى الضخم . ولا يوجد أثر من هذه الآثار لا يثير الإعجاب ،إذا كان منفصلا ،ويبدو أنها جمعت هنا لتحدث لدى المشاهد أثرا عميقا .

أما المسلات فتقدم للعين المدهوشة حروفا هيروغليفية نقشت بدقة وعناية مثل أجمل حجر منقوش . كما نلاحظ فى هذه التماثيل صلابة وهدوء فى وضعها .وتطفى الصرح الضخم أنواع من النقش تمثل معارك المريات وعبور النهر وسقوط الحصون .ويبعث داخل أثر الأقصر فى المشاهد نفسها إحساسا بالإعجاب المتنامى دائما .ويقدم هذا الجزء الداخلى فى الواقع للنظر أكثر من مائتى عمود مختلفة الأحجام ولا يزال معظمها قائما محتفظا بشكله الأول .وتصل أقطار أضخم هذه الأعمدة إلى ثلاثة أمتار وثلاث المتر^(٤) . وتحاط هذه المباني بالأنقاض التى ترتفع كثيرا عن المستوى العام لمسهل طيبة ،ونرى جنوب شرقى الأقصر بعد ما يقرب من نصف ساعة سيرا وبموازاة "البياضية " سورا كبيرا يشبه كثيرا ساحة الألعاب التى رأيناها بالقرب من مدينة هابو .

(١) اثنتان وسبعون وسبعين إلى خمسة وسبعين قدما .

(٢) أربعة وثلاثون قدما .

(٣) خمسون قدما .

(٤) عشرة أقدام .

وعندما نخرج من قرية " الأقصر " عن طريق الشارع الذى يقابل المدخل الرئيسى للمعبد نصل بعد قليل إلى حدود الهضبة الصناعية التى يرتفع عليها كل حى طيبة هذا، وإذا اتجهنا شمالا نجد أنفسنا وسط طريق معبد تماما يوجد على جانبيه وعلى مسافات متقاربة قواعد تماثيل وبقايا تماثيل أبى الهول وياقترابنا أكثر من الكرنك، تزداد هذه القطع وحتى فى الكرنك نفسها نجد تماثيل أبى الهول كاملة بأجساد أسد ورأس إنسان وهكذا فإننا نسير من الأقصر حتى الكرنك أى على امتداد ألفى متر^(١) فى طريق يحتوى أكثر من ستمائة من هذه التماثيل، أما على اليمين فتجد على طول هذا الممر تقريبا سلسلة من تلال الأنقاض التى يبدو أنها تربط بين هذه الأماكن الرائعة .

وندخل الآن وسط الأنقاض التى تعلن عن نفسها بهذا الطريق المهيّب ويصعب _ بداية _ ألا يعجبك ثراء المنظر وتناقض الأكواخ البائسة مع هذه الآثار العظيمة وتأثير أشجار النخيل التى تشكل مجموعات رائعة بين الأنقاض، كما تتعارض كذلك الأشجار الزاهية مع لون الأحجار اللامعة . وهناك العديد من تلال الأنقاض منتشرة فى كل مكان وبارتفاعات مختلفة وهذا ما يغير وجهة نظر المشاهد ويعطيه فى كل خطوة مظاهر جديدة لها فوائد خاصة .

وعند الطرف الشمالى لطريق تماثيل أبى الهول نجد أسوارا كثيرة من الطوب النيى نلاحظ عندها بقايا أبواب المعابد ، قطع متفرقة كتماثيل ضخمة محطمة ، وتماثيل جالسة من الجرانيت الأسود تتجمع بكثافة فى مكان واحد . وهناك كذلك أحواض واسعة تصب فيها مياه النيل خلال فترة الفيضان .

وعندما نترك طريق أبى الهول إلى الأقصر نمر _ منحرفين قليلا إلى اليسار - بممر أكثر اتساعا يتشكل كله من تماثيل كباش قابعة فوق قواعد ، عند نهايته يوجد باب نصر يتميز بأبعاد أنيقة . وتسبق كل هذه المنشآت معبد يحمل فى كل أجزائه طابع القِدَم الشديد ، ومع ذلك فقد بنى بانقاض آثار أخرى . ويشير إعجابنا الأجزاء المعمارية الكبيرة والجميلة وآثار الضوء الرائعة التى تظهر فى

(٢) ألف وستة وعشرين قامة .

الفناء المفتوح ولا يجب أن نأمل فى وجود أشكال رشيقة وأنيقة مثل المبانى الإغريقية حيث يقل ارتفاع الأعمدة ولكن حجمها نفسه يعطى للمبنى سمة الصرامة التى تجعله قيما . ويأتى الظلام الذى يسود داخل المعبد كله بسبب حرمانه من الضوء المباشر للشمس ولون الحوائط الأسود . ويزيد هذا الظلام من تأثير البناء المصمت للأثر . يا له من تقاض ظاهر بين هذا المبنى ومعبد إيزيس الصغير الذى يجاوره تماما !

ونظرا لبريق الأحجار التى بنى بها ، يقال إنه خرج للتو من أيدى العمال ومع ذلك حكم من العصور انقضت منذ إنشائه ! ويحوى المعبد القديم أنماط من النقش يبدو أنها لا تدل إلا على طفولة الفن : وعلى العكس من ذلك ، فإن معبد إيزيس يحتوى على نقوش نفذت بدقة . ويتزايد غنى المنظور الذى تقدمه الآثار برؤية اطلال أخرى أكثر أهمية تشكل خلفية اللوحة يجب علينا أن نتجول فيها . وتوجد إحدى الطرق التى تؤدى إليها فى الشمال الشرقى . ويبدو أن قدماء المصريين قد استفادوا كل مصادر العظمة . وقد وصلنا من هذا الجانب إلى المعبد عبر طريق طويل من أكثر تماثيل أبو الهول التى توجد فى كل أنقاض مصر ضخمة ، وتسبق هذه الطريق مداخل معابد عبارة عن مجموعة من الصرح التى يوجد أمامها تماثيل ضخمة بعضها جالس وبعضها واقف . ولا تشتهر هذه الأبنية بأحجامها الكبيرة فحسب ولكن بتنوع المواد الخام القيمة التى استخدمت فيها : فهناك الحجر الجيري المتجانس مثل الرخام ، والحجر الرملى الصوانى مختلف بالأوان مختلفة ، وكذلك أحجار الجرانيت الوردية والسوداء التى تأتى من أسوان . وقد استخدم ذلك كله فى صناعة التماثيل ، فباب الصرح الأول كان كله من الجرانيت وغطى بنقش أنجز بدقة لا نجد مثيلا لها إلا على المسلات . وكان لهذه الصروح محاور مختلفة ، ولم يكن لها ولا السمك والامتداد نفسيهما ، ولكنها فوق ذلك قد عانت تهديماً كبيراً ، ومع ذلك كان له أثر كبير . وعلينا أن نعتزف بأنها تدل بشكل فائق على الأثر الواسع الذى تدخل إليه . وعندما نرى معبد الكرنك . من الجانب . فإنه لا يمثل إلا صورة لاضطراب عام ، ولا نستطيع أن نميز لأول وهلة ما إذا كان ما نراه عبارة عن تقايح مستمر من

المباني المنتظمة ولا نرى - عبر هذه الانقراض الواسعة - إلا قطعاً من بناء وأجذاع أعمدة، وتماثيل ضخمة محطمة، ومسلات مقلوبة، وأخرى ما زالت ترتفع بجلال على قاعدتها، وقاعات واسعة يحمل سقفها غابة من الأعمدة، وصروح ضخمة، وبواب يتخطى ارتفاعها كل الأبنية التي تحدثنا عنها من هذا النوع .

ويحيط الغموض الشديد الذى يجعل المشاهد متلهفا ومضطرباً أمام المبنى الضخم مما يجعله يحاول فهمه . وعليّنا أن نقف على حدة الشمالى الغربى لكى نتعرف على كل الأجزاء المكونة له : هذه هى وجهة النظر الأكثر ملائمة لكى نحيط بنظرة واحدة بمجمل انقراض الكرنك .

وندخل إلى المعبد عن طريق البوابة التى تطل على الغرب لكى نحيط بتتسيق تخطيطه فلصرح الأول الذى يبدو أنه لم يتم الانتهاء منه يشكل هذا المدخل . وعندما نمر تحت الباب يجذبنا بشدة ثراء وتنوع الأشياء التى يقع نظرنا عليها، وتعجبنا على وجه الخصوص الممرات الطويلة من الأعمدة، وهذا الصف من الأبواب الصروح، والقاعات المتتالفة التى تأخذ جميعاً المحور نفسه، وتبتعد الأخيرة منها عن بعضهما وبعض بعداً شديداً إلى أن يتوارى عن نظر المشاهد . ومع ذلك فلا بد أن نتفق على أن الانطباع الأول، الذى يتركه المظهر المعماري للمعبد، لا يقنع النظر، فميل الصروح الضخمة مبالغ فيه ويصدم بشكل كبير ويبدو أنه كان سبب تدهمها . أما الأعمدة وتيجانها فتتمثل فى زخرفتها أشكالاً لم تعتدها العين .

ولا يبدو أن الأحرف الهيروغليفية والنقوش قد نفذت بتأنٍ هذا ما نعتبره قصوراً ونشعر بمزيد من الإرهاق عندما نفكر فى فصل عنصر ما من كل ما يبدو تكديساً لعناصر مختلفة . ومع ذلك فسنرجع بعد قليل عن هذا الانطباع الأول غير الملائم، فقد اعتادت العين على تأمل منظر جديد وغير منتظر بلا عناء . وفى الواقع فكل شيء هنا يوحى بالمعظمة والروعة الملكية . وسنجد أنفسنا فى فناء

أول تزينه على الجوانب أروقة طويلة تضم داخلها مقاصير ومسكن ومر ويوجد في الوسط من الأعمدة التي يصل ارتفاعها حتى ثلاثة وعشرين مترا^(١) ومعظم هذه الأعمدة المهتمة من أساسها قد سقطت قطعة واحدة وتمتد جنوعها بعيداً عن قواعدها وقد نظمت حسب ترتيبها الأول ولكن أحد هذه الأعمدة ظل قائماً ليشهد بالروعة التي لم نعد نستطيع إلا إخفاؤها . وهناك صرح ضخمة ثاب بسبقها مثالان كبيران، ويستخدم كمدخل لبهو كبير يبلغ مائة وثلاثة أمتار^(٢) على واحد وخمسين مترا^(٣) وتركز أحجار السقف على أعتاب يحملها مائة وأربعة وثلاثون عموداً مازالت قائمة .

ولا يقل قطر أضخم هذه الأعمدة عن ثلاثة أمتار وستين سنتيمترا^(٤)، ولا يزيد ارتفاعها عن اثنين وعشرين مترا ونصف^(٥) . أما تيجان الأعمدة، فيبلغ مدى ستمها ما يقرب من واحد وعشرين مترا^(٦)، ويمثل جزؤها الأعلى سطحاً يستطيع مائة رجل أن يقفوا عليه بشكل مريح .

وعندما نمر تحت صرح آخر نصل إلى فناء كان يوجد فيه قديماً مسلمان من الجرانيت يصل ارتفاعهما إلى اثنين وعشرين مترا وأربعين سنتيمترا^(٧) .

ولم تبق إلا واحدة فقط قائمة على قاعدتها . وهناك باب كبير صرح يؤدي إلى متهدم في الأساسات . وقد كان لهذا البهو أروقة تكونها دعائم ، ويضم أكبر مصلة قائمة في مصر ويبلغ ارتفاع هذه المصلة ثلاثين مترا^(٨)؛ وقد تم إنجاز نقشها بدقة يتفوق بها على كل ما يمكن أن تنتجه الفنون الكاملة في أوروبا . كما نجد باباً آخر يؤدي إلى منشآت من الجرانيت تبدو محكمة الصنع أكثر من

(١) سبعون قدماً .

(٢) ثلاثمائة وثمانية عشر قدماً .

(٣) مائة وأربع وخمسون قدماً .

(٤) أحد عشر قدماً .

(٥) سبعون قدماً .

(٦) أربع وستين قدماً .

(٧) تسعة وستون قدماً .

(٨) واحد وتسعين قدماً .

غيرها في هذا المعبد الواسع ويعيداً عن ذلك نرى كذلك العديد من الأعمدة والمساكن. وما زالت الألوان التي وضعت على هذه النقوش وهي التي تعرضت لعوادي الزمن تتألق بشدة .

وتترك العظمة وهذه الروعة في العقل انطباعات حية وعميقة ويبدو مشهد غير عادي كهذا حقيقة أقل مما ينتجه خيال مهياً للإحاطة بأشياء تتميز بعظمة غير عادية، ووسط هذه الأطلال الجميلة يقدم الرحالة الوحدة التي لا تتفصل عنه؛ ولكن الذكريات تتزاحم في فكره بعد وقت قليل وتبعث الحياة في كل شيء حوله، ولم تعد المعارك المنقوشة على جدران المعبد صوراً جامدة لا فائدة منها حيث يرجع الرحالة إلى الأماكن التي وقعت فيها هذه المعارك، مبتعياً حركة الجيوش الماثلة أمامه ويهتم بالبطل الذي يقرر النصر بشجاعته القوية ويتخيل الرحالة هذه المباني نفسها التي تدهشه في في عصر الأول، وكأنها مليئة بأشياء كثيرة وينشغل برفع هذه الحجارة الضخمة التي تشكل الأعتاب والأسقف ويهتم بالسؤال بأي فن معجز ارتفعت هذه المسلات وهذه التماثيل الضخمة جداً وكيف جاءت من المحاجر ووضعت على قواعدها .

وعندما استعلمنا أن نفهم توزيع المسقط الأفقي لمعبد الكرنك كله لم نمل من الإعجاب بنظامه، ونلاحظ على وجه الخصوص التنسيق الرائع والانسجام بين كل أجزاء هذا المبنى الواسع .

ونرى - أيضاً - شمالي المعبد باباً نصر، طرق من تماثيل أبي الهول وكذلك انقراض مسلات. ولم يعد أي مكان في طيبة يضم قطعاً من الجرانيت ويبدو هنا أن الهمجية لم تكل من التدمير. لا شيء كامل: لم نعد نرى إلا أساسات المباني التي يجب أن تكون مهمة. ولم يبق لنا بعد أن أشرنا إلى مساكن (*) ملوك طيبة القدماء إلا أن نلقى نظرة على المقابر التي كانت مقارهم الأخيرة. حيث يفتح الوادي الذي يؤدي إلى مقابر الملوك خلف معبد القرنة؛ ويتكون هذا الوادي من سلسلتين من الجبال المقطوعة عمودياً بكامل امتدادها تقريباً، ويوجه نحو

(*) يشير العلماء الفرنسيون إلى المعابد عادة بتسمية " قصر " . (المراجع)

الشمال والغرب ثم يتجه أكثر فأكثر ناحية الغرب، ويأخذ بالتتابع كل الاتجاهات حتى يشغل الوادى أخيرا مكانا وسطا بين الجنوب والغرب : وهنا نرى المقابر التى كانت تستخدم كمدافن للملك مصر القديماء .

ولأن المظلمة الملكية تظهر على حقيقتها فى هذا المكان ، فإن هؤلاء الملوك لجئوا إلى كل الفنون لتجميل مقارهم الأخيرة ، وقد ساعدتهم فن العمارة على أن يوزعوها بحكمة ، وينجزونها بعناية ، وأن ينحتوا شخصيات بسيطة ورشيقة ، وأن يرسموا ألوانا مليئة بالنضارة واللمعان وإذا كان يوجد من بين هذا الحشد من الزخارف التى تغطي جدران المقابر الجزء الذى يبدو غير عادى فذلك لأننا لا يمكن أن نفهم اليوم أهداف أشكالهم الغريبة .

ويمكن أن ننظر إلى هذه المقابر كمستودع لكل معارف مصر القديمة حيث نرى فيها العديد من اللوحات التى يحمل بعضها طابع المشاهد العائلية كما توجد لوحات أخرى تتعلق بالدين أو الفلك أو العلوم والفنون بصفة عامة . وكان الملوك يرهقون فى هذه الأماكن المظلمة وسط كل ما يمكن أن يرغبوا فيه مستقبلا وقد أودعت فى هذه الأماكن كل الخدمات التى كانوا قد أدوها للوطن ، بالأعمال الظاهرة التى اشتهروا بها فى الحرب ، والضرائب التى فرضوها على الشعوب المهزومة ، والفنون والعلوم التى كانوا يشجعونها ويحمونها .

وقد بنيت هذه المقابر بالتصميم نفسه ، ولكن كان لها تقريبا سمات ملحوظة ، فالأبواب المنحوت عموديا فى الصخر يستخدم كمدخل إلى سرداب أو ممر طويل يتجه إلى داخل الجبل بإتباع مائل على الأفق ، ويكون هذا الممر بشكل واضح كل المدفن .

ويقطع هذه الممرات ؛ إما أطر بسيطة منحوتة فى الصخر ومهيأة لاستقبال أبواب ، وإما حجرات صغيرة مربعة أو مستطيلة ، وإما ردهات طويلة تحوى دعائم مرتفعة على ركائز مزخرفة تشكل كل المحيط ، ويوجد فى إحدى هذه الغرف التابوت الحجرى من الجرانيت الذى يضم رفات الملوك ، ويبلغ عمق أكبر هذه

المقابر مائة وأحد عشر متراً^(١) ويجب أن نتخيل أنه في مساحة واسعة كهذه لا يوجد ركن من حائط أو حاجز أو سقف لم يغط بلوحات رمزية ،أو أشكال هيرغليفية أو زخارف متنوعة .وتؤكد هذه الآثار الجديرة بالإعجاب الرأى الذى أراد ديودور الصقلى أن يعطيه عنها حينما ذكر أن الملوك الذين أمروا بحفرها لم يتركوا لمن خلفهم أى فرصة لتجاوزهم^(٢) ولكى يكون عندنا فكرة كاملة عن هدفها وعن استخدامها ،علينا أن نتخيل موكب دفن أحد الملوك^(٣) .فقد كان على شعبة أن يستسلم لحزن شديد خلال الثين وسبعين يوما ،وتفلق المعابد ،وتتوقف القرايين ،وتعلق الاحتفالات ،وتندوى في كل مصر الأغاني الجنائزية والمراثى التى تؤلف لمحد فضائل الملك ويخلف التشف الكامل استخدام كل ما يمكن أن يشجع حاسة الشم والذوق ،وقد أعدت المواكب الجنائزية الرائعة وفى آخر يوم ينقل جثمان الملك من قصره الواسع على الضفة الغربية للنيل ،ويوضع فى القارب الجنائزى ،ويمبر التيل - الذى لن يمر فيه بعد ذلك - ويصاحبه موكب الكهنة ،ويتهجه نحو وادى المقابر حيث يملأ الجبال التى تحيط به حشد ضخم من الناس ثم تصل أخيرا إلى مكان الدفن ،فيوضع الجثمان على مدخل المقبرة وهنا وطبقا للقوانين تمتع جلسة الاستماع حيث تتلقى جميع الاتهامات والشكاوى ضد الملك المتوفى ،ويعرض الكهنة للشعب حياته ولا يجدون فيها إلا الأعمال الخيرية الجديرة بالمدح ويستقبل هذا الحكم الايجابى بصياح عدد لا يحصى ممن يرافقون الموكب .وبعد ذلك تفتح الأبواب المعديدة التى تمنع عادة الاقتراب من المكان المقدس ،ويتقدم الكهنة ،ولا يظهر سيرهم ضوء المصابيح الجنائزية التى تغطى ضوءا غير ثابت ،ويدخلون المكان الأخير فى هذا الأثر .ويضعون مومياء الملك فى التابوت الحجري ،ويطلق القبر للأبد .وفى هذه الأماكن التى كانت تمتلئ بموكب مهيب وصاخب سيحل بعد قليل صمت الفناء والموت .

(١) ثلاثمائة وواحد وأربعين قدما .

(٢) ديودور الصقلى ، تاريخ المكتبة ، الكتاب الأول ، ص ٥٦ ، ط ١٧٤٦ .

(٣) نفسه ، ص ٨٣ .

وإذا كانت مقابر الملوك تستحق درجة كبيرة من الانتباه ، فإن المقابر الصخرية التي تخترق باقى الجبال الليبية تسمح بقدر كبير من الملاحظات المثيرة للفضول والمليئة بالفائدة . فنرى فى هذه المقابر فى النقوش الملونة أو فى الرسومات ، الأنشطة المختلفة التي كان يهتم بها قدماء المصريين مثل القنص ، وصيد السمك ، والفلاحة ، والحصاد ، والملاحة ، والتجارة ، والتدريبات العسكرية ، ومختلف الفنون والمهن ، وتظهر فيها فى كل مكان كذلك مراسم الزواج والجنائز .

ويعتاج الأمر إلى أن ندخل كل هذه المقابر التي كانت وحدها تستحق أن نقوم برحلة كي نتجول فيها وندرسها . ولكن من بين التي قمنا بزيارتها سنلاحظ على وجه الخصوص تلك التي ما زالت تضم مومياوات . وهناك فتحة صغيرة جدا تسدها الآن أكوام الحجارة والطوب تمثل مدخلها . ولا يمكن الدخول إليها إلا بالزحف وسط بقايا مومياوات وأجزاء من كل شيء . وحينئذ نجد أنفسنا فى أحد الممرات المرتفعة جدا قد زينت حيطانها بكتابات هيروغليفية . ثم ندخل بعد ذلك إلى ممرات أخرى صغيرة قبل أن نصل إلى نهاية المقبرة التي نصل إليها عن طريق منحدر خفيف يبدأ من المدخل . وقد رتبت المومياوات بعضها فوق البعض الآخر فى أقبية حفرت على كل جانبى من الممرات .

وغالبا ما كانت تملأ هذه المومياوات آبارا عميقة جدا حتى مستوى أرض المقبرة ولكنها الآن انقلب نظامها قد أصابها الدمار ومن المستحيل ألا يكون عندنا الدافع فى رؤية كل هذه الأجسام الجامدة التي ظلت فى مكانها هنا منذ عصور كثيرة . وسيتلقهم فى راحتهم الأبدية إشباعه .

ويبدو الفنى والفقير لأول وهلة متجاورين فى أماكن الموت هذه .

ولكن عندما نفحص المومياوات بعناية ، نعرف أن أصحابها كانوا من طبقات مختلفة ، فقد تبعثهم السمات الخاصة والثروات فى مثواهم المظلم حيث الفناء يضرب الجميع ، فإذا كانت الأيدي والأرجل وأحيانا أجزاء أخرى من الجسد أكثر أهمية مذهبة فإنها تدل على رفاه شخصيات لها مكانة . وكذلك فإن الأغصية المزينة بخيوط الذهب ، والحروف المرسومة ، والمخطوطة المكتوبة بالهيروغليفية أو العامية التي ربما كانت ترسم حياة الميت ، والكتب المستخدمة فى المراسم

الجنائزية يعتبر ذلك كله إشارات غير متناقضة على القوة والسلطة والثراء. ويدهشنا أكثر مما كنا نتخيل العدد الكبير للنقوش والحروف الهيروغليفية المنقوشة والرسومة التي تغطي حوائط هذه المقابر. وكان يجب ألا نرى هذه النقوش النور ! تنفذ على ضوء المشاعل ! وقلما يكفى الخيال فى لاستيعاب أى عصر وأى عدد كبير من العمال ، وأى مثابرة يتطلبها إبداع الكثير من هذه المعائب .

وعندما ندخل إلى هذه الأماكن يعقب الاحساس بالفضول الذى يقود الرحالة إلى هذه المقابر قلما متزايدا . ولا يمكن أن ندخل إلى مقابر الموتى بلا فزع فى ضوء مصباح ضعيف ، خوفاً من أن نرى المصباح ينطفئ أو من البيئة وسط هذه التماهات ليس أقل قسوة من أن نصبح ضحية حريق يمكن أن تحدثه شرارة وسط المواد القابلة جدا للاشتعال التى تمتلئ بها المقابر .

وقد يكون من الصعب أن نفهم كل عظمة المقابر وكل هذه العناية بحفظ جسد المتوفى ، إذا لم تعمل عادات واعتقادات المصريين الدينية لها هدفاً ونمرف كذلك كم كان هذا الشعب يستسلم للشعور بالولاء للدين الذى تجعل منه القوانين نفسها شيئاً واجباً . ويجب أن نضيف أن المقابر لم تكن آثاراً مقدسة تخلد ذكرى الأمراء العظماء إلى الأجيال التالية فحسب ، ولكنها كانت تعتبر كذلك مقارا أبدية^(١) . لأن المصريين لم يكونوا يعتقدون أن وجود الإنسان يقتصر على الحياة فقط^(٢) . فهم لم ينظروا إلى المنازل إلا كدور ضيافة نمكث فيها لفترة عابرة . أما المنازل الحقيقية فهى المقابر التى ستسكن لأزمان لا نهاية لها . وعندما نترك الجزء الخاص بسلسلة الجبال اللبية التى حفرت فيها مقابر كثيرة وإذا صعدنا على القمة المرتفعة للصخور الجيرية التى تشكل وادى مقابر الملوك ، همنحيط بسهل طيبة كله ويصحراء لبييا الجيلية .

(١) ديودور الصقلى، تاريخ المكتبة، الكتاب الأول، المبحث الثانى، ص ٦٠، ط ١٧٤٦.

(٢) وفقاً لشهادات الكتاب التدامى فإن الاعتقادات الدينية عند المصريين أشارت إلى أن الأرواح لا تفادر الأجساد إلا عندما يتحلل هذا الجسد تماماً: حينها كانت هذه الأرواح تترك الرفات لكي تحيى أجساداً جديدة ابتداء من أصغر الحيوانات وترتفع درجات حتى الحيوانات الراقية خلال ثلاثة آلاف سنة وستعود هى نهاية ذلك إلى الأجساد الإنسانية. انظر مؤلف زويجا العلمى، المبحث الرابع، المقطع الأول، ص ٢٩٤ وما تليها.

ويوجد عند سفح هذه الجبال معبد رمسيس الثانى ،والذى يمكن أن نصل بالقرب منه عبر طريق صخرى وعرة نادرا ما نسلكه .ونرى .. على اليسار .. المبنى الذى يوجد به سقف على مقببة ومعبد القرنة. أما يمينا فترى تمثالى ممنون بحجمهما الذى ليس له شكل محدد .ويعيدا عن ذلك ،تقدم مدينة هابو للنظر قصرها الذى يتكون من طابقين ،صروحها الضخمة .ساحة الألعاب الواسعة .أما معبد الجنوب الصغير، فيتلاشى بعيدا فى الضباب .وعلى الجانب الآخر من النيل يظهر الكرنك بمسلاته ،وأعمدته العالية ومحيط أنقاضه الكبير وتقع الأقصر على تخوم هذا البلد .وتتجاوز مسلاتها الجميلة ومبانيها الضخمة بكثير المنازل العربية التى تكاد لا نراها ،ويظل النيل الرائع يتابع سيره المتعرج وسط هذا السهل الجميل الذى يبدو أن النيل يروق له أن يرويه .

وتمنح الجزر التى كونها ،والقنوات التى يملؤها خلال فصل الفيضان بمياهه النضارة والحياة إلى هذه اللوحة التى يكاد النظر أن يحيط بضخامتها بصعوبة . ونستسلم بطبيعة الحال إلى تأملات عميقة عندما نصل إلى أعلى نقطة تحاط بصمت الصحراوات الرهيب وتخضع للانطباع المعبر الذى تعطيه هذه الأطلال .

أين أصبح العصر الذى كان فيه أناس عديدون يبعثون الحياة فى هذه اللوحة الواسعة ؟ لقد كانت هذه الأحجار المحطمة، وبقايا الجرانيت المتفرقة فى كل اتجاه تكون مبان منتظمة ،وتماثيل آلهة وأبطال .وكانت هذه الأعمدة ،المنهارة الآن ،تزين معابد كان يجملها الذهب والأحجار الرائعة^(١) كانت تزخرف بالأثاث الفنى والقيم جدا^(٢) وكان هذا السهل الواسع مزروعا بشكل كبير قبل ذلك لدرجة أن رجال الدين القائمين على شعائر الموتى لم يكونوا يستطيعون أن يحتفظوا منه بجزء للمقابر كما كانت هذه الأرض الخصبة تنتج كثيرا من المحاصيل وتقضى القطعان العديدة .وهنا كان يتم التبادل بين منتجات هذا البلد الخصيب وكل ما

(١) لوسيان، صور، ص ١٢، كليمنس السكندرى، الكتاب الثالث، المقطع الثانى.

(٢) انظر اللوحين ٨٩، ٩٢ لمقابر الملوك، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

تقدمه آسيا وأفريقيا والهند والجزيرة العربية من أقمشة فاخرة وعطور ثمينة^(١) وهناك كانت تتجمع كل أسلاب الأعداء المهزومين بالضرائب المفروضة على الشعوب المغلوبة والقرابين، التي تقدم في معابد الآلهة. ولكن ما هو الإعجاب الذى يسيطر علينا أمام هؤلاء الطيبين الذين مازالت موميائاتهم توجد بكاملها في هذه المقابر العميقة وهم الذين كانوا عندما تنفض عنهم أكفانهم التي تغطيهم من كل جانب يخرجون من مقابرهم يلقون نظرة على الأرض التي زينوها بكثير من الآثار التي ما زالت تشهد بقاياها بقوة عبقرية من رفعوا بناءها؛ أى مشهد خاو وممزول يمكن أن يلتفت النظر؟ ولم يعد يمكن أن نرى في هذه الأماكن التي كان يتحرك فيها قديما حشد نشط وكبير إلا بعض الكسالى الذين أرهقهم الاستبداد وهم يتجولون في مكان مدينة مشهورة هنا كان يوجد سكان عظماء، أبناء حضارة كاملة لم تعد ترى العين منها إلا أكواخا بائسة بنيت بلا فن. وقد ترى مسكن الملوك وقد تحول إلى مأوى للحيوانات البرية و يظهر ابن آوى الذى يُطارِد في الخلوات التي اختارها فجأة في أعلى قمة من الانخفاض نرى كذلك قدس الأنداس المعابد وقد أصبح خلوة للزواحف القذرة وللحيوانات الكريهة التي لا يسمدها إلا ظلمة الليل البهيم. وقد ترى الأعين كذلك المعابد وقد تحولت إلى بؤر للموبقات، وكذلك الحقول غير المنتجة والمهجورة، والسكان الأبله الذى يقصر كل متعته على جمع قليل من الذهب الذى يبحث عبثا عن سرهته من موظفى حكومة بربرية استبدادية، وعندما نصعد هذا الجبل الذى يسيطر على كل الأفق نسير فوق الأرض بأحاسيس موضوعية، فإننا نحكم على الثروات ومجرى الأشياء الإنسانية؛ ما الذى جعل مدينة كهذه تصبح غنية وقوية وتغض العالم لتأثير أفكارها الدينية، وتحيل أغنى بلاد العالم تابعة لتجارها؟ ما الذى ساعدها في وضع أسس الحضارة الأولى وفي حمل عظمة أسلحتها للبلاد البعيدة وازدهار العلوم والفنون، إذا كانت البربرية والغلظة هي التي تخلف التأثير النافع لحكومة حامية وإذا لم يعد يوجد من المعجزات الكثيرة إلا ذكريات

(٢) تاسيت، حوثيات، الكتاب الثاني.

ربما تمحى ذات يوم من التراث الإنسانى هيااله من سعيه شعب طيبة القديم هذا بين الشعوب الأخرى؛ لأنه يعيش فى ظل مناخ ملائم لحفظ هذه الآثار لا كم من الأمم اندثرت دون أن تترك أى أثر لوجودها ؛ ولكن يبدو أن الطبيعة تحالفت مع المصريين وساعدتهم فى وجهات نظرهم الكبيرة والعميقة أو بالأحرى فهذا الشعب الملاحظ بطبيعته عرف أن كل شيء فى وطنه كان يهدف إلى تخليد الآثار وكانت عندهم الجراة ليفكروا فيها والجسارة ليقوموا بإنجازها وعلى ذلك فليس عيبا أنهم نفذوا فى باطن الأرض أعمالا غاية فى الكمال ربما تكون أكثر من التى ارتفعت فوق سطح الأرض وليس عيبا كذلك أخذهم صخور الجبال ليشكلوا منها معابد ويصنعوا منها تماثيل ومسلات ضخمة . وإذا كانت كل هذه الآثار التى رفع الشعب المصرى بناها لا توجد بكاملها فقد ظل الكثير منها ليثبت أن الصناعة البشرية يمكن أن تصارع بشكل كبير عوادي الزمان وتواجه بدرجة لا يمكن تخطيها تخريب الغزاة المدمرين تلك نظرة عامة على طيبة الشهيرة التى كان من الممكن أن نبحث عينا عن إعطاء فكرة صحيحة عنها، إذا لم نكن قد تجولنا فى قصورها ومعابدها أطلالها الرائعة التى ما زالت تبحث على الفخر وهى التى تعرف بشكل ضيق حتى أيامنا هذه هل هناك شيء أكثر إصجازا من الإجمال الذى يقدمه كل ما سبق لمعنى الرحالة الذى استطاع الوصول إلى الأماكن التى تخفى هذه الأشياء .

وقد دفع الجنرالات الفرنسيون والجنود أنفسهم ضريبة الإجاب الأكثر كلفة عندما رأوا هذا المشهد الرائع . وقد احتفل بأحد أعيادنا الأكثر أهمية على أطلال أقدم المدن . وحينئذ خطب جنرال متمرس^(١) فى قواته وسط أفسح معابد

(١) هو الجنرال بهارد قائد أقاليم مصر العليا وقد أتى كل أعضاء اللجنة على التسهيلات التى أعطيت لهم ليكرسوا أنفسهم لدراسة الآثار القديمة، ولكننا شمرنا خاصة بمطف هذا الجنرال وينضم علينا هنا أن ندين له بالعرفان.

طبية . وعندئذ تجددت صيحات النصر والاستيشار ، ويهَذَا دوت فى هذه الأطلال
التي يسودها الصمت منذ أمد بعيد ضوضاء المدفعية التي لم تسمع أبدا فى
محيط هذا المكان .

ويعد أن ألقينا نظرة عامة على كل هذه الآثار، سنقوم بدراسة التفاصيل
المهمة التي تعطيها، ونعرف فى كل أجزاءها الأشياء التي أثارت اهتمامنا وفضولنا
إلى أعلى درجة .

القسم الأول

وصف مباني ومضمار مدينة هابو

بقلم: جوتوا وديفيلبييه مهندسا الطرق والكبارى

المبحث الأول: سور وهضبة مدينة هابو الصناعية

تقع مدينة هابو أسفل خط الطول ٢٢ ١٧ ٣٠ وخط عرض شمالى ٥٨ / ٤٢' ٢٥// وتدل الهضبة المرتفعة جدا والمنفطاة بتلال من الانخفاض الموجودة على تخوم الأرض المزروعة من بعيد على بقايا مدينة قديمة. ولا يمكن أن نرى أرضا أكثر جذبا من تلك التى ترتفع عليها هذه الانقاض .

فقلما نرى فيها زراعا فلا يحيط بمدينة هابو إلا الرمل وحصى مستدير وبقايا أحجار جيرية منفصلة عن السلسلة الليبية وبعض مجارى السيول التى شكلتها أمطار الماصفة التى تسقط على الجبال. ها هى الصورة التى تقدمها منطقة مدينة هابو. أما الهضبة الصناعية التى ترتفع عليها الآثار هتمتد ناحية سفح سلسلة الجبال الليبية التى تمد جزءا أساسيا فيها. ويمكن أن يصل محيطها المأخوذ على طول الانقاض إلى ألف وستمائة متر^(١). وعندما نتجول فيها

(١) ثمانمائة واحد وعشرون قامة.

سنعرف فوراً في أماكن مختلفة على وجود سور كبير بنى جزء منه بالأحجار الرملية وجزء منه بالطوب النقي وكان يحيط هذا السور بداية في البداية بمبان ما زال يوجد منها بقايا رائعة ومن المحتمل أن هذا السور كان منتظماً. فالانقراض المدفون تحتها الآن لا تسمح لنا أن نؤكد ذلك بطريقة إيجابية. ولكن عدم تساوى الأرض نفسها يدل على ذلك بشكل كاف. إنه مريع يمكن أن يصل طول ضلعه إلى ثلاثمائة متر^(١). وقد بنى بالتوازي للجدران الخارجية للآثار التي يحيط بها من كل جانب ويقع جزء السور الذي بنى من الحجر الرملى في الشمال الشرقى في مواجهة النيل ويصل طوله إلى أربعة وتسعين متراً^(٢) كما أن السور كله مسنن من أعلى ويحتمل أن يكون كل الجزء المائل على النيل قد بنى بالحجر الرملى لأنه مازالت هناك أجزاء مسننة فوق الانقراض في الجانب الآخر من الآثار في الجنوب الغربى المقصورة أمام تظهر وهى تشبه تلك التي توجد في نقوش المصريين فوق الأبراج والحصون المحاصرة. ونلاحظ بهذه المناسبة أنه من المحتمل ألا يكون هدف أسوار المصريين هو عزل الآثار فحسب ولكنها كانت تستخدم كذلك كمباريس لحمايتهم من غارات العدو. وهنا كان هنا يتجمع من كانت له علاقة مباشرة بشخص الملوك والديانة لكي يدافعوا عن أعلى شيء عندهم وهو الدين والحكومة .

المبحث الثاني: مدخل معبد مدينة هابو الضخمة^(٣).

لكي نسير بنظام في وصف الآثار التي فحصناها فإننا سنبدأ بتلك التي تظهر أمام الرحالة عندما يصلون إلى مدينة هابو بعد عبور سهل طيبة. فتدخل أولاً إلى قضاء مستطيل مقلق ثلاثة جوانب بجدران يظهر جانبها الخارجى

(١) تسمائة وثلاثة وعشرين قدماً.

(٢) ثمان وأربعون قاماً.

(٣) لقد أخذت التسمية (مدخل المعبد) لكي نميز مجموع الأبنية المصروح التي تسبق المباني المصرية وقد استخدم الإغريق والرومان هذه التسمية سواء في وصف الآثار المصرية التي نقلوها إلينا أو في الكتابات التي نقشوها على المباني نفسها. لمعرفة تفصيلات أكثر يمكن الرجوع إلى المبحث الثامن الخامس بوصف الكرنك من هذا الفصل.

مائلًا وقد توجت بكورنيش نلاحظ أسفلهُ إطاراً بامتداد حائط السور ويطول زواياه . وقد اخترق الحائط الأول الذى يقابل النيل باب يبلغ عرضه خمسة أمتار^(١) .

أما إطار الباب الذى يرتفع عن السور، فهو بارز من الجانبين ويفلق الفضاء المستطيل من الداخل ببناء لم يتم إنجازه : يتركز هذا البناء على صف من ثمانية أعمدة وضعت أمام صرح كبير يساوى ارتفاعه عرض السور .

وتدخل هذه الأعمدة حتى منتصف ارتفاعها فى ستائر حجرية يساوى سمكها قطر الأعمدة نفسها . وتترك فيما بينها فاصلاً يظهر منه جزء من جذع العمود . وتتساوى جميع الجدران التى بين الأعمدة باستثناء مساحة الجزء الأوسط فهو ضعف الأجزاء الأخرى .

ويزين اثنان فقط من هذه الأعمدة بالتيجان وهما اللذان يحددان الجزء الأوسط . أما جذع هذان العمودان، فيدخل جزء منه فى حوائط الفاصل والجزء الآخر فى ضلعى الباب والجذع أملس تماماً . ولكن تيجان الأعمدة ليست كذلك ، فبخلاف النباتات المختلفة التى تزينها تعطى أيضاً ألواناً حية ولامعة لون بها نحتها . أما الأعمدة الأخرى، فلم يتم الانتهاء منها والحال نفسه مع الستائر الحجرية التى تتداخل فيها حتى أنها لا ترتفع عنها . وقد أتاحت لنا حالة عدم اكتمال هذه أن نؤكد ما لاحظناه فى مكان آخر حول الكيفية التى كان الصناع المصريون يمدون بها نقوشهم . وهى الواقع فإن حجم هذه الحوائط قد تناقص . فلو صنع فيها مجموعة من الكرنيش . ونقبتنا عن الجزء الذى كان يجب أن تحت فيه الثعابين التى كانت تملؤها عادة . أما الأطر التى كانت تحيط بالنقوش، فقد نقدها عمال عند أكفاء تماماً . بانتظار أيدى أكثر مهارة لتعطيتها الاستدارة وتزخرفها .

وهناك بابان وضعا فى الواجهات الجانبية لحائط السور استندت دعائهما على أعمدة الأطراف . وهذه الأبواب لها إطارها وكرانيشها من الداخل والخارج .

(١) خمسة عشر قدماً وأربع بوصات.

أما في الزوايا الخارجية للصرح، فيرتفع عمودان لهم نفس قطر العمودين الذين تحدثنا عنهما. وقد أدخل هذان العمودان في دعائم البابين الجانبيين للممر الذي تشكله الأعمدة .

وتبدو هذه الأبنية التي لم تنته وكأنها من فترة لاحقة لفترة آثار مدينة هابو الأخرى. ويدفعنا موقعها خارج السور المأم بطبيعة الحال إلى التفكير في ذلك ولكن حالتها واستواها يبتعدان قليلا عن أسلوب الآثار في العصر القديم. وتقدم لنا النموذج الوحيد للأعمدة المطابقة لزوايا صرح بشكل غريب وغير معقول .

هل كان الممر المكون من الصرح في الأمام لا بد أن يغطى أو أن الأعمدة كان لا بد أن تظل منفصلة ؟ هذا شيء يصعب تحديده. ففي الحالة الأولى، ربما كانت هناك طيليات مرتفعة جدا وضمت على الأعمدة لكي تستطيع الأعتاب التي تحملها الأعمدة أن تتحمل أحد أطراف حجارة السقف. أما الطرف الآخر فيستقر على الصرح. أما في الحالة الثانية، فكان من الممكن أن يعلو الأعمدة طيليات أقل ارتفاعا يمكن أن تحمل بعض الأشياء الخاصة بالعبادة المصرية. وقد يكون من الممكن كذلك. وهذا ما يبدو بالنسبة لنا أكثر احتمالا وأكثر تناسبا مع أسلوب آثار مصر القديمة أن لا تدعم هذه الأعمدة السقف ولكن وظيفتها كانت العتب والكورنيش على الطيليات التي تعلوها .

كما هو الحال في الجدار المكشوف لمعبد أرمنت^(١). وفي البناء الذي يقع شرقي فيلة .

ويسد الباب الفاصل بين عمودى الوسط بحجارة كبيرة. خالقوائم نفسها التي تهدمت تخلق الممر. خجميع هذه المواد كانت مجهزة لأن تستخدم. أو ربما أنها عندما استخدمت سابقا قد سقطت من مكانها الأول. وفي الواقع فوسط هذه الحجارة اكتشفنا منها ما يحمل أشكالا أو نقوشا^(٢). ويظهر بعضها وقد استخدم

(١) انظر اللوحين ٣٦ ، ٩٤ ، المجلد الأول من لوحات المصور القديمة .

(٢) انظر اللوحة ٩ ، الشكليين ٣ ، ٤ ، المجلد الثاني من لوحات المصور القديمة .

كخزجات للسطح^(١). ونتعرف فيها على العتب والشريط. وجزء من الكورنيش وربما كان ذلك تنويع الفاصل بين عمودى وسط الممر. كما أن الكورنيش والشريط كانا على الطراز المصرى. لكن الأمر ليس كذلك فى النقوش التى تزخرف العتب ونلاحظ فيها أطر تحوى أشكالا تبتمد تماما عن هذا الطراز رغم أن هذا الشكل يحتفظ ببعض صفات الآلهة المصرية .

فترى مثلا لحية تشبه كثيرا لحية تيفون أما نمط غطاء الرأس فيبدو لنا أنه يشبه تماما أغطية رأس الآلهة فى مصر القديمة. وهذا هو بلا شك شكل باكوس وكانت الفواصل التى تفصل بين الحليات على هيئة أفرع شجرة عنب محملة بالأوراق والثمار .

وهناك أحجار أخرى^(٢) تبدو لنا كبقايا أعتاب. وتقدم نقوشا تمثل نباتات مصرية؛ وقد فصل بينها بحليات يظهر فيها إلا أنه من نفس الطراز الذى تحدثنا عنه من دى قبل. ونميل إلى أن نتعرف على ديان^(٣) من الهلال الذى يرتفع فوق رأس أحدهما ولغطاء الرأس شبه كبير بأغطية رأس الآلهة المصرية. ولا يختلف الشكل الآخر عن الأول إلا بالريش الذى يعلو رأسه. وقد نقش على الفاصل بين العمودين يميننا زهور وبراعم اللوتس، والرمان، وورق العنب والبرتقال. وعلى اليسار نجد زهور اللوتس الكبيرة تخرج منها براعم وزهور هذا النبات ومن الصعب ألا نتعرف من هذه النقوش على عمل الشعوب الذين أصبحوا حكام مصر. عندما تغلت البلاد عن ازدهارها القديم وأصبحت حكومتها بلا قوة ولا طاقة وسقطت فى أيدي أجنبية ويبدو لنا ممكنا جدا أن تكون غاية هذه النقوش هى زخرفة وإنهاء الممر الذى تحدثنا عنه وهو الذى لم يكن لينفذ إلا فى زمن العمارة المصرية الجميلة .

ويبلغ طول البصرح الذى يفلق الممر سبعة وثلاثين مترا^(٤). أما الباب الذى أقيم عليها فله نفس ارتفاع باقى المبنى. خرجة السطح بحجم كبير والكورنيش

(١) نفسه ، شكل ٤ .

(٢) انظر اللوحة ٩ ، شكل ٣ ، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة .

(٣) أحد آلهة الرومان وهى إلهة الصيد (الترجم).

(٤) مائة وثلاثة عشر قدما وعشر بوصات.

مزين بحدوذ وبقرص مجنح على جانبيه حيثما كوبرا ولا زالت النقوش تتمتع بألوانه الزاهية . كما يزخرف عتب و قوائم الباب بنقوش تشمل لوحات تتكون من شكلين . وتمثل هذه اللوحات القرايين التى يقدمها الكهنة للآلهة المصرية وقد أحيطت بخرامليش ويشابه تصميم باب الصرح تصميم كل الأبواب المصرية فقد قسم إلى ثلاثة أجزاء . أما واجهة الجدار فهى ملساء ومجردة من الحروف الهيروغليفية وكان مصراعى الباب الذى يفلق المدخل يتداخلان فى الجزء الأوسط وقد تم الإنتهاء من بناء الصرح فى الخارج وعلى الجوانب ؛ ولكن الأمر ليس كذلك بالنسبة لواجهة الجدار المقابل الذى يتصل بعرض قائمى الباب بجزء من سمك حوائط الصرح البارزة وقد أتاح لنا هذا التاكيد على أن هذا المبنى قد تم بناؤه بانقراض آثار مصرية أخرى وفى حقيقة الأمر فإننا نرى فيه بعض الأحجار التى تحمل حروفا هيروغليفية و كان علينا أن ننتبه إلى أن نبرزها قد حقرت كل اطرافها بغرض أن تبين للعامل ماذا كان يجب أن يحذره كى يشكل زخرفة جديدة تهدف إلى وضع رموز هيروغليفية أخرى . وهناك واجهة متراجعة تشكلها الحوائط البارزة وباب الصرح . وهذه الواجهة لم يتم الإنتهاء منها . لا تمثل على العكس من ذلك إلا أحجارا متراجعة وأحجارا بارزة وبعضها موضوع فوق بعض وقد رسمت بلا فن . وهذا ما يجعلنا نعتقد أن الصرح كان لا يجب أن يظل على هذه الحالة . ويدفعنا القياس إلا الاعتقاد بأن الواجهة المتراجعة التى تحدثنا عنها لتونا - إذا كان المبنى قد تم الانتهاء منه - كان من الممكن أن تحوى غرفات وسلام كما نراه فى الصروح الأخرى . وهناك شئ جدير بالملاحظة لم ندرکه فى أى مكان آخر وهو أنه قد استخدم فى البناء فى مواد خام من الأحجار الجيرية والرملية^(١) . ويبدو لنا أن كل هذه المنشآت التى وصفناها قد أنجزت بعد وقت ما تستخدم كمدخل تؤدي إلى المعبد الصغير الذى يأتى مباشرة .

(١) ندين بهذه الملاحظة لزميلنا السيد كوتل الذى فحص بعناية بناء المباني القديمة، ونعتقد أن علينا أن ننبه القراء إلى أنه فى كل مرة - خلال حديثنا - لن نذكر طبيعة المواد المستخدمة فى بناء الآثار التى منصفها . ويجب أن يكون مفهومنا أن هذه المواد هى الحجر الرملى . ومنهم كذلك يذكر الحجر الجيري والجرايت على وجه الخصوص لأن استعمالها كان أقل شيوعا .

أما حالة عدم الاكتمال ولون الأحجار الأبيض الناجح، التي استخدمت فإنها تهدف إلى إعطاء الاعتقاد بأنها جديدة .

ونلاحظ عندما نخرج من تحت هذا الصرح فى المواجهة وعلى مسافة خمسة عشر مترا^(١) بناء آخر مشابهها أقل طولاً وأقل عرضاً بكثير وقد زين بابه بالحروف الهيروغليفية وبأشكال رمزية . وبالقرب من العتب وعلى الدعامتين نقش بارز لاثنتين من أشكال أبى الهول بجسد أسد ورأس آدمى . وهما يمسكان بين القائمين الأماسيين إناء : تغطاؤه على شكل رأس كبش تملوه أفعى وقد غطيت رؤوس الأشكال بتاج فوقه أفعى أخرى . أما الإفريز الذى يزين العتب فهو يتكون من لوحيتين تفصلهما سطور من الحروف الهيروغليفية، ونرى على كل جانب منها أشكال حريوقراط . وقد التصقت سيقانها الواحدة بالأخرى . وغطيت تماماً برداء تخرج منه فقطع الليدان اللتان تمسكان نوعاً من الصولجاناات والمذبة وعلامة الحياة . كما يوجد على الرأس قرص يحمله هلال . وتأتى بعد ذلك أشكال النساء اللاتي يرتدين رداء طويلاً ويمسكن فى يد صولجانا ينتهى بزهرة اللوتس وفى الأخرى علامة الحياة . ولهن أغطية رأس يعلوها تاج . وعلى طرفى الإفريز نرى من كل جانب شكلاً جالساً غطاء رأسه مستدير الشكل، يقدم علامة الحياة أمامهم شخصية أخرى رأسها عار وذراعها مفردتان . أما الفاصل بين الصرحين فقد ملئ من ناحية الشمال الشرقى بأنقاض منازل بنيت بالطوب النيئ . وللكثرة الملحوظة من صلبان ورموز الديانة المسيحية التى حلت فى أماكن كثيرة محل الحروف الهيروغليفية، فإن علينا أن نعتقد أن آخر من سكنوا هذه الأماكن كانوا من المسيحيين وأنهم أحد أسباب التخريب الذى ارتكب هناك .

وعندما نمر تحت باب الصرح الثانى . ندخل إلى الفناء الذى توجد جدران سورته كاملة . وقد بنيت هذه الجدران فى زمن يلى الصرح وتنتهى بزاوية

(١) ستة وأربعين قدماً تقريباً .

مستقيمة. لأنها تخفى نقوشها نقشت عليها وموضوع هذه النقوش الذى نجده تقريبا على كل المباني من هذا النوع هو مقدم القرايين الذى يمسك مجموعة من الأشكال الجائفة من شعورها ويستعد هذا الملك لأن يضرب بمقمة سلحت بها يده اليمنى .

وعلاوة على ذلك، فإن الواجهة الخارجية للصور ليست مزخرفة ونرى فى وسط حائط الصور فى الشمال الشرقى كتلا ضخمة من الجرانيت الأحمر التى يبدو أنها خصصت لتشكيل أطر الأبواب وكانت كذلك جزءا من آثار أخرى وهذا ما لا نشك فيه عندما نعرف أن الحروف الهيروغليفية القديمة قد محيت حلت محلها حروف جديدة. ويخترق جدارى الصور الجانبيين باب، فباب الجنوب الغربى يقابل باب آخر ضخم يبدو أنه قد بنى ليكون حلقة وصل بين المباني التى نتحدث عنها هنا البناء الذى يتكون من طابقين و سنصفه فيما بعد. وقد زخرف حجر ضخم يتوج هذا البناء الذى ردم جزء كبير منه بقرص مجنح حيتين على كل جانب، وهى زخرفة استخدمت دائما فوق الأبواب .

البحث الثالث: معبد ملخية هابو

يوجد فى داخل القناء معبد صغير محاط برواق يحوى دعامات مربعة يُكون أربعة منها الواجهة: وتمتد الدعامتان اللتان تحدان الجزء الأوسط أوسع من الاثنتين الأخريين، وقد وضع عندهما باب المدخل ونلاحظ تحت هذا الرواق فى الزوايا الأربعة عمودا ذا ثمان أضلاع زخرفت بالحروف الهيروغليفية من أعلى إلى أسفل .

وليس لهذه الأعمدة تيجان ولكن يعلوها طبلية مربعة تستقر عليها مباشرة أحجار السقف وهذه دعامات ضرورية أقيمت بلا فن لكى تقلل ثقل الأحجار وعندما كان المصريون القدماء ينقشون عليها حروفا هيروغليفية فإنهم أرادوا أن ينفذوها بطابع فنهم المعمارى ويحدث استخدام الدعامات أثرا غير مريح للعين وما زال يصعب التعمد على رؤية أروقة^(١) تحوى دعامات مشابهة

(١) انظر اللوحة ٤، شكل ١، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

لاسيما عندما لا تكون منتظمة ومتناسقة كما هو الحال هنا .وعلى الرغم من عدم وجود التناسق عرفنا الضرورة التي استخدمت فيها .ويلاحظ بلا شك أن أحجار السقف كانت تهدد بأن تتحطم بسبب ثقلها كما هو الحال هنا وهذه الدعامات يجب أن تظهر على وجه الخصوص في الزوايا حيث كان للمواد المستخدمة أحجام كبيرة .ويحدث أيضا أنه بدلا من أن نستخدم حجرا واحدا في الزوايا نستخدم أكثر من واحد بحجم أقل ويكون من الضروري أن تستند أطرافها على نقطة ارتكاز وسط .وهذا يحملنا على الاعتقاد بأننا سنضطر في بناء رواق المعبد إلى استخدام المواد التي تحت أيدينا .لأننا لا نستطيع أن نفترض أن المصريين لم يكن عندهم سهولة في أن يستخدموا مواد بحجم مناسب . ومع ذلك فلا نرى أنه يمكن أن نحافظ خطأ على تناسق مزيج كهذا .

أما الدعامات التي تشكل واجهة المعبد ، فزخرفت بنقوش مشابهة لتي توجد في معبد الفنتين^(١) فهي تشمل لوحات مؤلفة من أشكال واقفة بعضها يحمل رؤوس حيوانات مثل ابن آوى والصقر والبعض الآخر يحمل رؤوسا بشرية .ويحمل أول هذه الأشكال في يده علامة الحياة وأحيانا مقمعة يمسك بها في وضع أفقي .ويبدو هذا الشكل وكأنه الإله الذي توجه إليه التحيات حيث إن غطاء رأسه يختلف في اللوحات المختلفة .أما الشكل الثاني ، فهو الذي يقدم القرابين ، فأحيانا تكون له يد اليمنى توضع على كتف الشكل الأول .وأحيانا يساند بهرق يد ويعطيه بالأخرى عند فمه علامة الحياة .وقد ارتدت هذه الشخصيات نوعان من المآزر الضيقة غالبا والقصيرة دائما .وعندما يكون هذا المآزر فضفاضاً ، فإنه وينتهي في الأمام وفي الجزء الأسفل بزواية حادة جدا .

ويوجد تحت الرواق الذي يطل على الشمال الشرقي موضوعات أخرى منقوشة .نلاحظ من بينها على وجه الخصوص حريوقراط^(٢) .رمز الخصوبة : له ساقان تلتصق إحدهما بالأخرى وغطاء رأسه عبارة عن تاج مكون من سيفين مستديرين ومغطى برداء كهنوتي لامق يمر من خلاله عضو الذكورة .ويوجد

(١) انظر اللوحة ٣٦ ، الأشكال ٢ ، ٣ ، ٤ ، المجلد الأول من لوحات العصور القديمة .

(٢) يشير الكاتب هنا إلى الرب مين (المراجع) .

أمامه شخصية مهمة يعلو رأسها تاج كبير وهو رجل من طبقة عالية كاهنا بلا شك وكان جسده منحنيًا إلى الأمام في وضع من يقوم بحرث الأرض بألة تحمل شكل T يمسكها من الجانب الصغير وهذه الأداة التي لم تكن إلا المعزقة لم تر فحسب في اللوحة التي نتاولها الآن ؛ بل نجدها قد استخدمت في كل مشاهد الزراعة المنقوشة والمرسومة في المقابر بولا سيما في المشاهد التي جمعناها^(١) بحيث إننا لا نشك في استخدامها وإذا لم تكن نعرف سابقا _ كم كانت الزراعة _ وهي أول الفنون جميعها في القمة عند المصريين خال للوحة التي وضعناها قد تؤكد ذلك بما لا يدع مجالاً للشك . وقد كانت هذه الأداة المستخدمة في خط الشقوق والتي تمثل _ مع تغيرات طفيفة _ المحراث المصري في أيدي الآلهة غالبا . ومن الأمثلة الأكثر أهمية التي نستطيع أن نعطيهها سنذكر مثال صغير عثرنا عليه بأنفسنا من مقابر الملوك^(٢) فهو يعمل خلاف المعزقة التي في إحدى يديه كيمسا معلقا بجداول يشبه الكيس الذي يمسكه من يرمى البذور في الشقوق التي أحدثها المحراث في مشاهد الزراعة الموجودة في الكاب^(٣) ولا يترك هذا التقارب مطلقا أى شك حول الممة الأساسية له^(٤) .

ونرى في مكان آخر من الرواق رجلا يبلو وكأنه يحتضن عضو التناسل لحريوقراط .

كما يوجد على الأطراف الشمالية الغربية والجنوبية الشرقية لواجهة المعبد وتحت الرواق بابان بين دعامتين تؤديان إلى غرفتين مردومتين تماما الآن خالتي الحجر الأولى الشمالية تبلغ ثلاثة أمتار طولا^(١) وخمسة أمتار عرضا^(٢) وليس على جدرانها أى رسم ولكن يوجد بعض الكتابات القبطية . أما الغرفة التي على اليمين ، فطولها تسعة أمتار^(٣) وعرضها خمسة^(٤) ولها فتحتان على الواجهتين الجانبيتين بميدا عن جدران النهاية بقليل ويدعم سقفها عمودان

(١) تسعة أقدام .

(٢) خمسة عشر قدما .

(٣) سبعة وعشرون قدما .

(٤) خمسة عشر قدما .

يلوهما تاج على شكل أزهار اللوتس كما يوجد في أعلى طبليّة مربعة تحمل العتب مباشرة. وتضئ هذه الحجرة في الجنوب الشرقي أربع نوافذ يبلغ ارتفاع الواحدة منها أربعة وستين سنتيمتراً^(١) وعرضها واحد وتسعون سنتيمتراً^(٢). ويفلق هذه النوافذ ثلاثة قضبان عمودية من الأحجار ولا تسمح بدخول الضوء إلا ما كان ضرورياً لينتشر نوراً خافتاً. وتمتلئ هذه الغرفة بكتابات قبطية نسخ بعضها السيد فيلوتو ونجد كذلك كتابات مرسومة بحروف مشابهة لحروف الكتابة الوسط في حجر رشيد. وتجعلنا الكلمة الإغريقية تماماً التي نقرأها في إحدى الكتابات نعتقد أن هذا المعبد استخدم كدير في المصور الأولى للمسيحية. وهكذا فإن هذا البناء الذي خصصه المصريون القدماء لعبادة الإله وهو الذي سكنه الكهنة قد استعاد بعد انتهاء حكومة ودين مصر غرضاً مشابهاً للذي كان قد بنى من أجله .

وقدس الأقداس بالمعبد مكشوف بالكامل تقريباً. ويوجد حجران من السقف في الطرف الغربي. ويجعلنا هذا والتشابه مع الأبنية الأخرى أن نعتقد أنه كان مغطى بالكامل رغم أننا لم تكن مستعدين في البداية لأن نعتقد هذا الرأي^(٣). ونجد في داخل الرواق ست غرف صغيرة مظلمة بنيت داخل بناء تمثل حوائطه الجانبية امتداداً لدعامات أروقة المعبد .

وندخل إلى الحجرة الأولى عن طريق باب مفتوح على محور المعبد. ويبلغ طول هذه الحجرة خمسة أمتار طولا^(٤) وعرضها أربعة أمتار^(٥). أما الحجرة التالية فلها الطول نفسه. ولكنها أقل عمقا. وندخل بعد ذلك إلى الجريتين الجانبيتين من ناحية اليسار عن طريق باب موجود في الغرفة الأولى. أما الحجريان الجانبيتان من ناحية اليمين، فالأولى مخرج تحت الرواق والثانية باب

(١) قيمان.

(٢) أربع وثلاثون بوصة.

(٣) في النقش انظر شكل ٤ عند C، واللوحة ١٠٤، وقد ذكرت الـ Cells بدون سقف.

(٤) خمس عشر قدما.

(٥) اثنا عشر قدما.

يصل بالفرقة الوسطى وقد زخرفت كل هذه الغرف بلوحات وحروف هيروغليفية منقوشة وعلاوة على ذلك تحتوى الفرقة التى توجد فى الداخل يمينا على مقصورة من الجرانيت الأحمر يصل طولها إلى مترين^(١) وعرضها إلى متر واحد^(٢) وأكثر من متر ارتفاعا وقد سقطت هذه المقصورة ولا نرى منها إلا واجهتها الخلفية يوجد كسر عند ربع طولها تقريبا وقد غطيت هذه المقصورة جزئيا تحت الأنقاض والبقايا التى تراكمت فيها المعبد ولم يكن ممكنا بالنسبة لنا أن نؤكد بطريقة إيجابية ما إذا كانت هذه المقصورة هى إحدى المقاصير التى كانت توجد عادة فى قدس الأقداس كانت تحوى الحيوانات المقدسة وقد أشار إليها بعض الرحالة^(٣) الذين سبقونا والعديد من زملائنا^(٤) على أنها تابوت حبرى وقد ينتج عن ذلك أن الفرقة التى تضم هذا التابوت قد خصصت للدفن ويتركها القياس حبرى بين هذا الرأى أو ذاك^(٥).

أما الفرقة الجانبية على اليمين التى يوجد مدخلها تحت الرواق فيبلغ طولها خمسة أمتار وعرضها ثلاثة. وتمتلئ جدرانها بنقوش نرى منها أشكالا متجاورة واقفة تحمل القران المخصص للإله الذى يوجد فى النهاية. وأمام هذا الشكل هناك ثلاثة أشكال جاثية لأشخاص يبدوا وكأنهم يقدمون له هذه القرابين وعلاوة على ذلك نلاحظ شخصيتين أحدهما يمسك شرائط والآخر يترك سائلا يسقط من إزاء ذى شكل رائع ويتوزع على جزئين ويملا إنائين صغيرتين يحملهما شكل جاث فى يديه .

وفى الأعلى هناك قرابين كثيرة يسبقها شخصيات أحدهما يمسك عريش المحراث والآخر لفة بردى والشخصية الثالثة تصب الماء على المذبح الذى يوجد فيه شكل جاث يضع يديه عليه .

(١) ستة أقدام ويوصية واحدة.

(٢) ثلاثة أقدام.

(٣) جرانجه: مذكرات رحلة قام بها إلى مصر عام ١٧٣٠ م ص ٦٧.

(٤) أشار إلى ذلك السيدان فيلوتو وجومار يومياتهما.

(٥) انظر وصف معبد إيزيس الصغير فى غرب معبد رمسيس الثانى وما نقوله عن المدافن داخل المعابد، المبحث الرابع من هذا الفصل.

وفى الشمال الغربى للمعبد يوجد حوض مربع^(١) ربما كان يستخدم كمقياس للنيل وهو الذى كان يعطى الماء الضرورى للتطهر والقرايين . وقد اكتشفت الحفائر التى أجريت فى أحد زوايا هذا الحوض تمثالا جالسا من الجرانيت الأسود محطم بشكل كبير . ولهذا التمثال رأس أسد ويشبه تلك التماثيل التى وجدناها بمدد كبير على ضفاف حوض الكرنك^(٢) . هل يمكن أن يكون هناك تماثيل مشابهة فى الزوايا الأخرى ؟ هذا افتراض قد يمكن للحفائر وحدها أن تلفيه أو تؤكد .

وعلى مسافة ليست بعيدة من هنا نجد قلعما من تماثيل ضخمين من الجرانيت قد تحطما وسقطا . ويمكن أن يصل حجم هذه القطع إلى اثني عشر مترا^(٣) . وتلتصق الأذرع بالجسد . وهى على هيئة أشكال مستعدة للسير وتزين مداخل مبنى كبير مهدم أو مدفون تحت الأرض .

المبحث الرابع : برج مدينة هابو

يرتفع جنوب غربى الجزء الذى وصفناه بناء تختلف طبيعته عن طبيعة المعابد والأبنية المخصصة للمعبدة . وهو برج مكون من طابقين وله نوافذ أكبر وأكثر مما نراه عادة فى الآثار الأخرى . ولأول وهلة صدمنا ببنائه وسط أبنية مدينة هابو الفاخرة . وارتبط بها ارتباطا شديدا لكى تكون مقرا اعتياديا للحاكم . ويؤكد أى فحص متعمق لهذا الأثر هذا الرأى تأكيدا تاما كما نرى .

وأمام البرج يقع الحائط الذى يوجد على امتداد الواجهة الخارجية للصرح الأول . وقد طمر هذا الحائط تماما ولم نعد نلاحظ فوق الأطلال إلا الأجزاء المسننة التى يتوج بها . وهذا هو امتداد السور المبنى من الحجر الرملى الذى تحدثنا عنه قبل ذلك . ويخترق هذا الحائط باب كان يشكل المدخل الأول للبرج . وهناك مدخل ثان يتكون من بنائين مستطيلين يرتفعان بشكل هرمى وهما بارزان

(١) انظر الخريطة المساحية، اللوحة ٢، المجلد الثانى من لوحات المصور القديمة.

(٢) انظر وصف الكرنك، المبحث الثامن من هذا الفصل.

(٣) ستة وثلاثون قدما.

عن البرج الكبير ذاته وربما تكون قد وصل بين هاتين الكتلتين باب اختفى الآن تحت الانقراض وهما يشكلان سويا وقد وضع أساس هذه الأبراج عن طريق عتب على الجدار كما نلاحظ على الجانبين فى الجزء العلوى اثنتين من هذه اللوحات التى نراها فى كل مداخل المباني المصرية . أما الموضوع الموجود على الجزء الأيمن ، فهو عقاب أربعة أسرى . لأن لحيتهم الطويلة دلت على أنهم أجانب . ويمسكهم الشخص الذى تهيأ للإجهاز عليهم باليد اليمنى من الذراع وسيضربهم بمقمة يسكها فى اليد اليسرى ويشير الصقر الذى يحلق فوق رأسه إلى بطل مصرى . ويقع هذا المشهد أمام شخص مرتفع على منصه يبدو وكأنه يشجع على إتمام هذا العقاب . لموضوع نفسه قد نقش على الجزء الآخر بخلاف أن الأسرى مقيدون هنا من شعورهم : وتدل ملابسهم ووجوههم على أنهم مصريون . وتدل هاتان اللوحتان الرمزيتان بلا شك على أن الحاكم كان يعرف كيف يثار من أعدائه ويعاقب الرعايا المتمردين على القوانين . وفى أعلى هاتين اللوحتين . توجد حروف هيروغليفية لم ننقلها . وكانت هذه الحروف تشير بكل تأكيد إلى موضوع هذه النقوش . ونلاحظ هنا أن النقوش لها بروز شديد وهذا ما يندر وجوده فى آثار مصر القديمة .

وإذا انتقلنا إلى الفضاء الذى يوجد بين البرجين الهرميين فسوف نلاحظ أنواعا من النواخذ رسمت فتحاتها فقط . ويحمل البلاطات الداعمة حوامل مكونة من أربعة أشكال إنسانية لا نرى منها إلا نصف الجسد . وقد استلقت هذه الأشكال على البطن . ويبيدها التى تستند بصعوبة على بلاطة سفلى تبدو وكأنها تقوم بمجهود شاق لكى ترفع حملا يثقل كاهلها . ولا نرى إلا ذراعا واحدة للشكلين الأخيرين . ولهذه التماثيل صدر مغطى بدروع . وهذا ما يجعلنا نعتقد أن هؤلاء أسرى ظهروا فى وضع مزر وقد لونت الرؤوس والجزء الظاهر من الصدر والذراعين بشرائط مختلفة الألوان . نميز من بينها الأحمر والأزرق والأخضر . وإذا فحصنا بعناية دعائم هذا النوع من النواخذ . سنميل إلى الاعتقاد بأنها تحمل بعض الأجزاء البرونزية .

وفى الواقع، فإن الفجوة التى نراها هناك وكل الأخاديد العمودية المفتوحة فى دعامات النوافذ قد استخدمت بكل تأكيد فى تثبيت الزخرفة والشعار المرفوع ولن نترك هذا الموضوع دون ملاحظة أن أشكال الأسرى التى تشكل الحوامل يمكن أن تكون قد أوجت للإغريق بفكرة الدعامات التى تستند عليها التماثيل؛ ولهذا فمن الطبيعى أن يقودنا ذلك إلى وضع الفكرة التى نفذوها بدقة بأن يحملوا أجزاء المبنى على أشكال أعداء مهزومين .

وعندما نتقدم داخل الفضاء الذى يفتح بين البرجين المهرمين نلاحظ أساسا مريعا يبدو أن شكله يدل على أنه كان مخصصا لحمل قائمى الباب وفى الجزء الأعلى للواجهة توجد نافذتان يصل ارتفاعهما إلى متر ونصف تقريبا^(١) وعرضهما يبلغ مترا واحدا^(٢) وتتكرر هذه النوافذ بتناسق فى الخارج وتضئ النوافذ الأربعة مساحة ضيقة يعتبر بالأحرى ممرا مفتوحا فى سمك الحائط أكثر منه غرفة مخصصة للسكنى، وهنا سنعثر - بلا خطأ - إذا قمنا بأعمال تنقيب عن السلالم التى كانت تؤدي إلى الطوابق المختلفة للبرج الذى سنتأوله به بعد قليل وتحت هاتين النافذتين على الجدران الخارجية فقط حذى فى كل جانب^(٣) نافذة أخرى عرضها متران ونصف وارتفاعها أربعة أمتار وتضيئه فى طابق سفلى نفس الممر الذى تحدثنا عنه .

ويرتفع بعد الأساس جداران جانبيان عموديان من جهة وأخرى وقد زخرفا ببلاطتى دعم يحملهما أسرى مشابهيتهما وصنفاء من قبل . كما نرى الجانب ثلاث نوافذ صغيرة مربعة تدخل الضوء إلى الأبنية وهذا ما يؤكد كذلك الرأى الذى يقول أن هذه النوافذ الوهمية ذات الحوامل لم تكن تفتح أبداً ولكنها كانت تحمل زخارفها ورموزا يركز أساسها على بلاط داعم .

(١) أربعة أقدام وسبع بوصات.

(٢) ثلاثة أقدام.

(٣) انظر اللوحة ٤، شكل ٤، المجلد الثانى من لوحات المصور القديمة.

أما واجهات الجدران، فقد زينت بنقوش لم يتم الانتهاء منها .ونلاحظ فيها هنا وهناك صفوف من الحروف الهيروغليفية الكبيرة وبدايات أفريز .ويجذب النظر شكل شاب بأجنحة وهو على هيئة العبادة وجاثٍ أمام خرطوشتين، وأمام هذا الشكل توجد نجمة كبيرة كما نرى واحدة أخرى بين الحروف الهيروغليفية التي توجد فوق يديه .ولا شيء أروع وأبسط من وضع هذا الشكل .ويدون اختراق لقواعد فن التصوير والمنظور فقد لا نجد فيه شيئاً يقال .وهو يماثل شكل رئيس الملائكة الذي تراه في لوحات كبار رسامى المدرسة الإيطالية .

أما فى الجزء الأسفل من الجدار فهناك صف من الأفاعى تعلق رؤوسها أقراص وقد وضع هذا الصف فوق كورنيش بارز بعض الشيء .

ويستحق التوزيع غير المنتظم للنوافذ الملاحظة .ولا يمكن أن يبرر ذلك إلا الضرورة التي حتمت اضائة الممرات الضيقة جدا التي كانت تضم السلالم بشكل مناسب.

ويحتمل أن تكون هذه الفتحات قد أغلقت قديما بقضبان حجرية .ويتصل جناحا المبنى المتوافقان اللذان وصفناهما ببرج مربع يتكون من عدد من الطوابق .وكنا ندخل إلى الطابق الأرضى عن طريق باب مفتوح فى حائط الواجهة ويختفى الآن حتى العتب وأعلى ذلك توجد نافذتان عرضهما أكثر من ارتفاعهما فى الفاصل الذى نقش فيه قرصها مجنح .وتُضَيء هاتان النافذتان قاعتين واسعتين تقع إحداهما فوق الأخرى .ويصل ارتفاعهما إلى خمسة أمتار وتتلقى القاعات كذلك الضوء من فتحات مشابهة فى الواجهة المقابلة .ونوافذ مفتوحة فى الجدران الجانبية .وهذه النوافذ الأخيرة تعتبر أقل أهمية من سابقتها .حيث ترجع أهمية إحداهما إلى الإطار المكون من الحروف الهيروغليفية والأقراص المجنحة ويوجد فوق الكورنيش نقش مكون من صقرين خرطوشين توجد عليها قرص يرسل أشعة ضوئية .

أما غرفة الطابق الأول فقد أثلفت بشكل كبير، حيث لم يمد لها سقف .ولكننا ما زلنا نجد فى الجدران الفجوات التي وضعت فيها قطع الخشب التي يتكون

منها السقف .وقد تأكدنا أن السقف لم يكن يمكن أن يتكون كما فى غيره من الأماكن . من بلاطات حجرية كبيرة التى كانت ستصبح رقيقة جداً ولا تتحمل ثقل كبير بسبب عدم صلابتها .وقد استطعنا أن نستنتج ذلك من الارتفاع البسيط للأخاديد التى تحيط بالسقف .ولم تمد هذه الفرفة تقدم إلا بقايا زخارفها القديمة التى تشمل رسومات ونقوشا . ولكنها تشبه كثيرا زخارف القاعة العليا .وسنقصر حديثا على هذه الزخارف الأخيرة .ويزين سقف قاعة الطابق الثانى معينات وإطار رسم ولون بشكل رائع .كما نرى على الأملر الداخلية للنوافذ وكذلك على الأعتاب والأسقف بدايات رسومات ونقوش .أما الأفريز الذى يمتد حول القاعة من السقف حتى الجزء الأعلى للفتحات فله زخارف جيدة وهى - فى الجزء الأعلى- عبارة عن زهور اللوتس .والتي يفصل بينها أوان من المحتمل أنهم كانوا يضمون فيها زهورا .ولا نلاحظ على الحوائط الجانبية إلا مجموعة من زهور اللوتس .أما الأوانى فقد حلت محلها حبات رمان .وهناك فى الأسفل حروف هيروغليفية كبيرة وزعت بتناسق ونقشت بقدر كبير من الدقة والعناية .وقد رسمت الطيور والحيوانات كذلك رسما ملهى بالحياة ويقدم الجزء الثالث من النقش تنابعا من الأفاعى التى يعلو رؤوسها أقراص .

وتضم هذه القاعة العليا نقوشا تختلف موضوعاتها اختلافا كاملا عن تلك التى نجدتها فى المعابد .وهى مشاهد مألوفة .فى اللوحة الأولى هناك شخص جالس على كرسي بذراعين شكله أنيق وطرازه رائع .وتقف أمامه امرأة تقدم له فاكهة مستديرة وتغطى رأسها سيقان وزهور اللوتس .ونرى خلفها صعيبة من هذا النبات رتبته بشكل مختلف ثم يأخذها الشخص الحالى من ذراعها ويجذبها إليه ويمرر يده تحت ذقنها .أما اللوحة الثانية فتقدم مشهدا مماثلا وهذه النقوش لا تخفى هذا الموضوع الطريف تقدمه أشكال الرسم الجامدة وعيب المنظور الجاذبية المطلوبة .

وبالإضافة إلى ذلك نرى لوحة مكونة من امرأتين يغطى رأسهما نبات اللوتس وتظهران وكأنهما تحركان فوق مذبح يبارق فى شكل مراوح .

ويشير هذا البرج الفضول بشكله وبنائه وتفاصيل نقوشه فخلد اختير موقعه بعناية وفي الواقع ليس هناك أجمل من رؤية أعلى غرفة من هذا المبنى حيث تتمتع بها كثيراً كما نرى غرباً جبال السلسلة العربية التي تحد بالأفق وهي الشمال الغربي السلسلة الليبية التي حفر فيها مقابر الملوك . أما في الشرق فقد أزدهر سهل واسع تغطيته الخضرة بعد الفيضان : ونكتشف كذلك جزءاً من آثار الأقصر والكرك وكركنا ومن هنا نشرف على كل أنقاض مدينة هابو .

وكان المبنى مسنن من أعلى وهو ما لا نلاحظه إلا أعلى الحصون^(١) التي قدمت في النقوش الموجودة أساساً في معبد الكرك وعلى حوائط معبد رمسيس^(٢).

ولقد حاولنا هنا أن نجمع كل ما يمكن أن يقدم جيداً الأثر المميز الذي وصفناه وتنبئ هذه الأبراج المربعة التي تسبقه وطبيعة وموضوع نقوشه والشعارات التي تزخره والأسرى الذي يظهرون في وضع مزيج من مكان إقامة محصن لأحد الغزاة المزهو بنجاحاته .

وسنرى بعد قليل أن نقوش معبد مدينة هابو الكبير تتعلق جميعها بأعمال سيزوستريس^(٣) الحربية . ألا يمكن أن نعتقد أن هذا الفسطاط الذي يتصل ... فوق ذلك - اتصالاً وثيقاً بالمعبد كان الممكن الخاص لهذا الفاتح الكبير ؟ فسيزوستروس الذي كان ... حسب رواية المؤرخين^(٤) يربط في عريته الملوك الذين كان قد هزمهم يمكن كذلك أن يفكر في يظهر الأسرى مرهقين من أجزاء ثقل البناء ؟

(١) انظر اللوحة ٤، شكل ٤، المجلد الثاني من لوحات المصور القديمة.

(٢) انظر وصف معبد رمسيس الثاني، المبحث الثالث من هذا الفصل.

(٣) يخصص معبد مدينة هابو الملك رمسيس الثالث الذي أمر ببنائه، وهو أحد ملوك الأسرة العشرين،

أما سيزوستريس الذي أشار إليه العالم الفرنسي، فهو سلوسرت أحد ملوك الأسرة الثانية عشرة.

(لراجع).

(٤) ديودور الصقلي، تاريخ المكتبة، الكتاب الأول، من ٦٨، ط ١٧٤٦.

وسننهي هذه الفقرة بملاحظة أخيرة وهي أن المبانى المحصنة من النوع الذى وصفناها يبدو أنها تكشف عن أصل الصروح التى كان يجب أن تتقدم هذه المبانى وهكذا فإن المصريين قد اختاروا أو بالأحرى خصصوا فى آثارهم مبان كانت تذكرهم بالحياة الحربية التى كانوا قد عاشوها فى البداية .

المبحث الخامس : معبد مدينة هابو

الموضوع الأول : داخل المعبد والنقوش التى نراها فيه

يوجد أكبر وأهم مبانى مدينة هابو فى اتجاه البرج على مسافة ثلاثة وثمانين متراً^(١) بدءاً من حده الشمالى الغربى .

وأول مبنى تقابله هو صرح يبلغ طوله ثلاثة وستين متراً^(٢) وسمكها تسعة أمتار^(٣) وارتفاعه اثنين وعشرين متراً^(٤) وقد غطت هذه البوابة الأنقاض حتى ثلث ارتفاعها ولكن الرديم يكون أكثر عند حدودها التى تتراكم فيها بقايا عدد كبير من المنازل المبنية من الطوب المجفف فى الشمس وهذه هى بقايا قرية هابو الحديثة والمهجورة تلك التى تختلط مع بقايا المدينة القديمة وتمتد فى الفضاء الموجود بين البرج الذى وصفناه والمعبد الذى سنتحدث عنه وقد زين هذا الصرح بزخارف لم نجدها على أى مبان من هذا النوع الزخارف تعتمد على مريمات صغيرة تضم أنواعاً من الأعداد^(٥) التى تتألف من وحدات أحياناً مفردة وأحياناً ثنائية أو ثلاثية وقد غطى كل سطح المبنى بذلك ومن المحتمل جداً أن يكون هناك _ فى سمك المبنى _ غرفاً وسلالم على وجه الخصوص لكى تصل إلى الأجزاء العليا وهناك فتحة على أحد الجوانب فوق الباب كانت تسمح بالدخول إليه ولكننا لا نستطيع أن ندخل من خلالها .

(١) مائتين وخمسة وخمسين قدماً .

(٢) اثنان وثلاثون قامة .

(٣) سبعة وعشرون قدماً .

(٤) إحدى عشرة قامة .

(٥) لقد رسمنا أجزاء من الزخارف المشابهة فى الكرنك . انظر اللوحة ٢٨ ، الأشكال ٢٨ ، ٣٠ ، ٣١ .

المجلد الثالث من لوحات المصور القديمة .

وكان لهذا المذبح باب واسع ومرتفع يؤدي إلى فناء واسع مفلق في الشمال وفي الجنوب عن طريق ممرات وفي الشمال الغربي عن طريق صرح ثانٍ مشابه للسابق ولكنه أقل ضخامة ويتكون الممر الشمالي من سبعة دعامات مربعة ضخمة تصل إلى مترين^(١) من الجانب وعلى الواجهة الخارجية يستند تماثيل الآلهة المصرية التي تنتهي بأجزاء بارزة. وقد أعطينا اسم Piliers Cariatide^(٢) لهذا الجمع بين الدعائم والتماثيل. وقد ظهرت أجزاء المبنى الآن تحت الانقراض في الجزء الأكبر من ارتفاعه. ولم نعد نلاحظ إلا بقايا مشوهة لأغطية رأس أو رؤوس تماثيل ضخمة وأياً كان الأمر فمن السهل أن يتضح بالفكر الأثر الرائع لهذه الدعامات ويدهشنا إلتقان نحت التماثيل وغنى زخارف غطاء الرأس. ورغم أن هيئته جامدة إلا أن بعض الضخامة تقرر نفسها وتجعلها صلبة .

ويصل ارتفاع التماثيل هذه إلى سبعة أمتار ونصف^(٣) من أخمص الأقدام إلى قمة التاج وتركز مباشرة على الدعامات المتب الذي زخرف بصف من الحروف الهيروغليفية الكبيرة المجوفة بمق يزيد عن ثمانية سنتيمترات^(٤) ويملؤه إهريز يزخرقه بالتبادل جمارين وأضلاع عمودية .

أما الممر الذي يوجد في الجنوب الغربي فيتكون من ثمانية أعمدة كبيرة وبأحجام ثقيلة وضخمة .

ولا تتساوى الستائر الحجرية بين الأعمدة ولكن عدم المساواة هذا يبدو وكأنه عمداً ويعطى طريقة متناسقة على هذه الناحية أو تلك من الفاصل الأوسط الذي يعتبر أكثر عرضاً من الجميع وربما لا يكون ذلك إلا عيباً في التنفيذ .

(١) ستة أقدام.

(٢) نعلم أن الإغريق قد سمو بالكرياتيد تماثيل نساء يرتدين ثياباً طويلة استخدموها بدلاً من الأعمدة التي تحمل خرقة السطح وقد دخلت هذه الكلمة إلى لغتنا، ولكن استخدام هذه الكلمة زيادة كلمة figure (بمعنى شكل) إلى كلمة Cariatide التي يصبح إذن نوعان من الصفة ويقال: figure cariatide وهذا هو التشابه بين التعبير التي حددت لنا. والتشابه بين هذه التعبيرات التي تحدد اختيار اسم Piliers cariatide. انظر بعد ذلك من ٧٧ عند ما نقوله عن الكرياتيد.

(٣) ثلاثة وعشرون قدماً.

(٤) ثلاث بوصات.

وهناك عمودان مستطيلان بارزان قليلا ينهيان الممرين. ولأن الصروح البوابات الضخمة التي يصلان إليها لها واجهات المائلة فإن قائمة هذه الأعمدة هي التخلص من هذا العيب الذي قد يكون مزعجا خصوصا إذا كان الفاصل أوسع في أعلى منه في الجزء الأسفل. أما الأعمدة، فقد توجهت بتيجان جرسية الشكل. وزخرفت بمثلثات منحنية الأضلاع متداخلة في بعضها ويسيقان اللوتس وزهورها ومع كل هذا يملوها طلييات مريمة مزخرفة على كل جانب من جوانبها بحروف هيروغليفية محفورة بعمق. أما العتب الذي وضع فوق ذلك فخرينة صف من الحروف الهيروغليفية القديمة نلاحظ بينها آلهة - جالسة أو قائمة - وطيور وأواني. وزهور اللوتس. علامات الحياة. ويحدث العمق الكبير للنقوش أثر لا يمكن أن يقارن إلا بتخاريب السوس في الخشب. ولا نلاحظ هنا العلاقة القوية التي نجدها بين الكورنيش والعتب. فالثاني - التي يعتبر أكثر من ضعف الأول ويبدو قليلا - وإذا أخذنا نصف القطر الأعلى في العمود الذي يصل إلى متر^(١) كوحدة قياس. نجد التاج له أقل من وحدتين وأن العمود له أكثر قليلا من ست وحدات.

وعدم الانتظام في صفة الأعمدة هذه وفي الستائر الحجرية حيث تكون الأعمدة أكثر عدداً من الدعامات المربعة التي تكون الرواق الآخر^(٢) والتي لا تتوافق فيما بينها ما يدفعنا على الاعتقاد أن المعمارين المصريين قد أصروا هنا على انتهاك كل قوانين التناظر ولكن هذا التناقص لم يكن هو المهم على الأقل في التفاصيل بالنسبة إليهم - إذ إنهم كانوا يهدفون إلى بناء آثار ضخمة ونادرا ما أخطأوا الهدف وما يلفت النظر ويثير الدهشة إلى أعلى درجة هو الصفوف الكبيرة والجميلة في فناء المعمارى وقد علمنا ذلك بأنفسنا عندما دفعنا ضريبة الإعجاب في هذه الساحة الجميلة قبل أن نكتشف عيب التناقص في بعض من أجزائها .

(١) ثلاثة أقدام وبوصة واحدة.

(٢) كل دعامه تتوافق مع جزء من الستائر الحجرية في الممر الآخر. فهل يمكن أن نفترض بعض أهداف الترتيب؟

وفى قبالة الجزء الأوسط من الستائر الحجرية فى الجنوب الغربى خرى بابا فتح فى جدار ناتئ فى عمق الممر وله كورنيش وشريط . وربما كان ذلك واجهة بناء كبير يحتل أن كان معبدا يرتبط بهذا المعبد . وهو الآن مطمور تحت الانقراض وقد خضع هذا الأثر للمصير الذى خضعت له بلا شك كل المباني الموجودة فى المدن القديمة التى ظلت مأهولة بالسكان حتى العصور الحديثة . وفى حقيقة الأمر فإن حطام المنازل فى مختلف العصور شكلت حول المعابد جبالا من الانقراض التى انتهت بتغطيتها من كل الجوانب .

وقد زاد جهل السكان وعدم التعضر من الرديم . وهكذا اختفت شيئا فشيئا آثار العصر القديم الرائمة وربما لا يكون زمن التخلص من كومات التراب التى تجمعت فيها طويلا لكى نرى غالبية مباني مصر القديمة . وهذا ما حدث تقريبا عندما تخلصنا اليوم من رماد فيزوف وظهرت المدن الرومانية التى غطتها ثورات البركان .

مر وفى نهاية هذا الممر ذاك من الفناء فى واجهة الصرح الثانى، فتحت أبواب مدخل السلميين ، اللذين يؤديان إلى قمة المبنى ويصل عرضها إلى متر واحد وسبعين سنتيمترا^(١) وقد زخرفت كل الجدران بالحروف الهيروغليفية .

ويمتلىء داخل فناء المعبد ببقايا طوب مجفف فى الشمس بنيت به منازل قرية مدينة هابو المهجور الآن .

للصرح الذى الذى يشكل آخر الفناء باب تبلغ فتحته ثلاثة أمتار قوامه من الجرانيت الأحمر وقد زخرفت هذه القوائم مثلها مثل المتب بأشكال وبحروف هيروغليفية نقشت نقشا داخل تجويف . أما واجهتها فقد زينت بلوحات دينية وبالحروف الهيروغليفية التى نجدتها فى كل مكان . والى لا تختلف هنا إلا فى حجمها الضخم . ونلاحظ فيها هذا الشكل الذى يوجد غالبا فى الآثار ويظهر وهو يلقى حبات البخور فى مجمرة يسكها بمقبض منشى وقد غطى رأسه بتاج معه قرون ثور وحيثا كوبرا ويرتدى هذا الشكل ثيابا قصيرة تحتها قميص شفاف

(١) خمسة أقدام وثلاث بوصات.

يسمح برؤية شكل الساقين وتحرق هذه الشخصية بخورا أمام إله يمسك صولجانا في يده ويرتدى ثيابا قصيرة وضيقة. وقد نقشت هذه اللوحات والحروف الهيروغليفية التي تصاحبها نقشا بارزا داخل تجويف يصل إلى ثمانية سنتيمترات^(١) وعلاوة على ذلك فقد غطيت بألوان مختلفة .

ويعد أن نمر باب الصرح نجد أنفسنا في فناء ثان محاط بالممرات يعتبر فناء أعمدة^(٢) وهذه الممرات تتكون في الشرق^(٣) من ثمان دعائم تتساوى المسافات فيما بينها خيما عدا الدعائم المتصلتان بباب الدخول، فتشكلان تقريبا ضعف مساحة الدعائم الأخرى، ونجد في الغرب عدد مماثل من الدعائم يوجد بعدها صف من الأعمدة المقابلة .

وتتكون هذه الممرات في الجنوب والشمال من خمسة أعمدة ضخمة تتطابق مراكزها مع مراكز الدعائم الأخيرة للجزئين الآخرين أما الأسقف فقد زخرفت جميعها بنجوم مرسومة على سطح أزرق باستثناء أسقف الجزء الأوسط التي زخرفت بطيور عقاب باسطة أجنحتها .

ويوضع العتب مباشرة على الدعائم ،وعلى الطبليبات التي تعلو تيجان الأعمدة وقد زخرفت هذه العتبة بصف من حروف هيروغليفية كبيرة منقوشة نقشا غائرا بمق يصل تقريبا إلى أحد عشر سنتيمترا^(٤) يعلوها كورنيش نقش عليه خراطيش وأضلاع عمودية أما أحجام الأعمدة، فهي ضخمة حيث يصل قطرها الأعلى إلى مترين^(٥) وإذا أخذنا نصف هذا القطر كوحدة قياس نجد أن جذع العمود لا يمثل إلا ست وحدات . وهذا هو تقريبا حجم الأعمدة الأقل أناقة في الطراز الدوري. هجذع العمود مخروطي الشكل ولكن الجزء

(١) ثلاث بوصات.

(٢) أشار ديونور المصطفى إلى جزء مشابه لفناء الأعمدة في معبد رمسيس الثاني - انظر المبحث الثالث من هذا الفصل، ويشير التعبير الذي استخدمه إلى مكان محاط بأعمدة من كل الجهات. وليس هذا إلا مبالغة للكلمة التي لم نستطع أن نطبقها على صف واحد من الأعمدة في الداخل أو الخارج أي مبلى.

(٣) لكي نسهل هذه البيانات أكثر، نشير هنا إلى الممرات بالجهات الأصلية الأربعة.

(٤) من ثلاث بوصات وست خطوط إلى أربع بوصات.

(٥) ستة أقدام ويومستين.

الأسفل من هذا الجذع^(١) ينتهى بمنحنى غائر. ويزين بمثلثات متقاطعة بعضها مع بعض تظهر جيداً الجزء السفلى من النباتات^(٢) ويرتكز العمود على قاعدة مرتفعة قليلاً يأخذ الشكل الجانبي له شكل الدائرة كما وهو مزخرف بحروف هيروغليفية منقوشة نقشاً غائراً ويمثل شكل التاج برعم اللوتس^(٣) الذى زين بزخارف نجدها تقريباً ودائماً فى تيجان الأعمدة من هذا النوع. أى إنه فى الجزء السفلى توجد خطوط بسيطة أفقية وعمودية تبدو وكأنها تمثل سيقان النباتات وفى الجزء العلوى توجد خراطيش ومعها اثنتان من الأفاعى مع المتوجة. أما طلبليات التيجان، فقد زخرفت بالحروف الهيروغليفية. ويحتمل أن يكون جذع الأعمدة قد زين بلوحات. ولكننا لم نَقم بنقل أى منها فى اللوحات التى رسمناها وما زالت ترتفع وسط فناء الأعمدة أعمدة جميلة من الجرانيت يتكون جذعها من قطعة واحدة وتعلوها تيجان من الأحجار تشابه تلك التى تنتمى إلى الطراز الكورنثى. وتغطى الأرض أنقاض الأعمدة الأخرى التى يدل وضعها وترتيبها على أنها وضعت هنا لتحمل أحجار سقف مبنى حديث يرتفع وسط الفناء القديم. ويصل حجمها إلى ما يقرب من متر واحد^(٤). كما يبلغ ارتفاعها ثمانية أمتار^(٥) أحادية الحجر وليست من عمل المصريين القدماء .

وفى الواقع . إننا لم نر فى مبنى ينتمى لمصر القديمة. أعمدة شبيهة قد تم إنجازها بل على العكس من ذلك . لاحظنا أن المصريين فى الآثار التى بنيت بالكامل من الجرانيت^(٦) لم يستخدموا أعمدة أحادية الحجر ولكن الأعمدة فى

(١) نطلق apophyg على الجزء لأسفل من جذع العمود، وهذه الكلمة المشتقة من كلمة إغريقية effugio وتتناسب تماماً مع الجزء الداخلى من جذع العمود (انظر التخطيط فى اللوحة ٤، شكل ٢، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة).

(٢) انظر اللوحتين ٧، ٦ من لوحات النباتات، وانظر كذلك ما ذكرناه عن هذه الأشكال فى وصف الكرنك، المبحث الثامن من هذا الفصل.

(٣) انظر لوحة النباتات التى يظهر فيها اللوتس.

(٤) ثلاثة أقدام ويوصى واحدة.

(٥) أربعة وعشرون قدماً وسبع بوصات.

(٦) معبد إيزيس فى بهبيط. انظر وصف هذا الأثر فى الكتاب الذى يحمل عنوان: رحلة فى الدلتا بقلم السيدين جولوا ودو بوا إيميه.

وضعت على قواعد .وليس هذا أقل أهمية من هذا العدد الكبير من الأعمدة التي تتكون من قطعة واحدة من الجرانيت التي تأخذ جميعها المقاييس نفسها التي نجدها في أماكن مختلفة في أرمنت والشيخ عبادة والقاهرة وفي غالبية مساجد مصر الحديثة .

وقد يكون من الطريف أن نعرف الفترة التي استخرجت فيها من المحاجر لكي تزين آثار لم تعد توجد الآن .ولكننا نعود إلى تلك التي تمثل موضوع بحثنا ووصفنا .فقد كانت هذه الأعمدة تحمل أسقف المبنى الذي سنعرف أنه استخدم في إقامة شعائر دينية مختلفة حلت بالتتابع محل دين قدماء المصريين _ ونرى كذلك _ ناحية الممر الجانبي الشمالي أنقاض منشآت تبدو أنها كانت محاريب . لدور العبادة الجديدة هذه . ولم تسمح لنا الصلبان المزهرة وهالة القديسين وبقايا المشكاوات التي كانت توضع فيها تماثيل القديسين بأن نشك في أن هذا المبنى لم يكرس في البداية لشعائر أوائل المسيحيين . وما زال هذا الرأي يكتسب ثقلاً عندما نأخذ في اعتبارنا التلف الذي أحدث في النقوش القديمة ونجد أشكال إيزيس وأوزوريس قد تحولاً إلى قديسين في المسيحية .

وقد خلف المسلمون المسيحيين في السيطرة على هذا المبنى . ولم يترك هؤلاء أقل مما الأوائل من آثار لعبادتهم . وهكذا ، فإن غالبية الديانات المعروفة قد خلفت المنشآت السياسية والمقدسة في مصر القديمة .

ولعل أكثر ما يلفت انتباهنا بين أجزاء مباني مدينة هابو هو بلا شك فناء الأعمدة الذي نقف فيه والذي يدهشنا بحجمه الكبير والضعف . مما يجعلنا متأكدين من أن مؤسسيه أرادوا أن يجعلوه غير قابل للهدم . وأن المعماريين المصريين المكلفين ببنائه بذلوا جميعاً كل جهودهم لينتقل هذا الأثر إلى الأجيال القادمة . ولن نمجد بكل تأكيد أناقة أعمدته . ولكنها ضخمة حيث يبلغ قطرها ما يقرب من مترين ونصف^(١) ولا تظهر بهذه الضخامة إلا لتحمل الأحجار الضخمة

(١) سبعة أقدام وست بوصات.

التي تشكل الأعتاب والأسقف وعندما نريد أن نضع في حسابنا الشعور بالإعجاب الذي يتولد لمجرد النظر إلى هذا البناء ونعترف أن ما جذبنا هو تلك الصفوف الكبيرة التي لا تتقطع في هذا الفضاء الطويل الذي يتوافق تنفيذها الكامل مع الطريقة التي تنظر إليه بها . وإذا كان معماريونا لم يكونوا ليرجعوا إلى مبادئ حكيمة فقد يجدون هنا الدليل على أن الصفوف المترجمة ومقدمات البناء لا يمكن أبدا أن يكون مصدرا لأي نوع من العظمة والجمال في فن المعمار ولكن ما يضيف كثيرا إلى الأثر الذي يحدثه الفضاء هو الدعائم التي تزخره . كيف لا يفهم الاحترام الديني والعميق عند رؤية مجلس الآلهة المجتمعة ليملوا قوانين الحكمة وحب البشر التي نراها في كل مكان مكتوبة على جدران القصر ؟ وعندما أسند الفنانون المصريون تماثيل الآلهة هذه على دعائم تحمل أسفنا غنية زخرفت بنجوم بلون الذهب منتشرة على خلفية زرقاء فإنهم يظهرون أنهم أرادوا أن يقدموا لنا الإله الأعلى تحت القبة الزرقاء للسماء التي يملؤها بضخامته .

أي انطباع حي وعميق يمكن أن ينتجه احترام هذا المكان على القدماء المصريين الذين كان كل شيء عندهم له معنى صوفي وديني . إذا كنا نحن الأجانب عن أخلاقهم وعاداتهم وعباداتهم لم نستطع الدخول إلى وسط هذه الممرات التي تمثل كل دعامة فيها إلها دون أن نتفعل ؟ كم كانت بساطة وصفه وشكل التماثيل الضخمة . حكم يضيف الثبات المتصلب إلى المظهر المهيم لكل المبنى ! وما يمكن أن يظهر لنا الفحص السطحي كطفولة للفن يبدو على العكس نتيجة للكمال المتوقع والمحسوب .

كما نعرف أن الإغريق كانوا يمزون إلى أنفسهم شرف جلب العلوم والفنون إلى الشرق كانوا يهتمون اهتماما خاصا بإخفاء ما أخذوه من هذه الشعوب . وقد لاحظنا قبل ذلك أنهم استطلعوا أن يقتبسوا من المصريين فكرة أن يحملوا أجزاء المبنى على أشكال أسرى ، ولكننا ما زلنا نرى جيدا هنا ما يمكن أن يمد الإغريق بفكرة الأعمدة الكرياتييد كما نقضوها . . . يمكن أن نرفض قبول أن المباني المصرية من هذا النوع الذي وصفنا لم توح لهم وحدها بهذه الفكرة ؟ وهكذا

يسقط من ذاته هذا التقليد التاريخي الذي اتخذ بناء على كلام فيثروف والذي لم نره مشارا إليه في أى مكان آخر. ولكي يعاقب سكان كاري الذين تحالفوا مع الفرس كي يحاربوا الإغريق، وبعد أن أحرز هؤلاء الأغريق نصرا كاملا على الحلفاء، تخيلوا لكي تستمر ذكراهم أن يقدموا أشكالا لأرقى نساء كريت اللاتي عاملوهن بشكل مزرع عقب انتصارهم أسفل البناء وهن مرهقات بسبب نقل البناء. وليس لهذه الرواية الذي يسردها الكاتب نفعه لكي يشجع استخدام أشكال الرجال في الأعمدة الكريتايد أى أساس. ولا نجد في هذه الروايات إلا تفسيرات مأخوذة من التاريخ الإغريقي ومن الآثار ذات الأصل الأجنبي. علاوة على ذلك فإن هذا ليس رأينا الخاص الذي نمبر عنه هنا. ولكنه رأى المصور القديمة^(١).

ولم يكن يرى فلافيوس جوزيف في الإغريق إلا مقلدين محدثين لأشياء موهلة في القدم. حتى أفلاطون نقل هذا الرأي إلى محاوره المصري :

"ياسولون ياسولون وأنتم أيها الإغريق الآخرون. لستم إلا الماضى كل ما عندكم يعمل بصمة عصر قديم"^(٢).

ورغم ذلك، فلم يعارض أحد جدارة نحت وروعة الأعمدة الكريتايد الليونانيين. ولا نستطيع أن نخفي إعجابنا بأشكال من هذا الطراز ما زلنا نراها في معبد مينرف بولياد في أثينا .

وتقدم لنا أعمدة الكريتايد التي توجد في اللوفر نموذجا حديثا لما يمكن أن يبدعه إزميل رجل عبقرى ذو خيال ونفوذ. ولكن هل استخدم الإغريق والمحدثون هذه الأعمدة استخداما هادفا بحكمة وبشكل مناسب مثل المصريين ؟ هذا رأى لا نستطيع أن نؤيده فإننا _ في حقيقة الأمر _ سنلاحظ أن أعمدة الكريتايد

(١) في الحقيقة، إن جميع الأشياء الجديدة يمتلكها الإغريق بالتأكيد. كما قيل أن شخص ما من قبل كان يعيش يوماً بعد يوم من أجل أن تضاف كل الأشياء الحديثة جدا مثل المدن وابتكار الفنون وتكوين القوانين إلى تاريخهم المكتوب.

(٢) ياسولون، ياسولون، يا أبناء الإغريق دائماً لا شيخ منكم ولا كبير عندكم يعتبر أصل أى تعليم.

المصرية. لا تقدم لنا مثل مثيلاتها الإغريقية مشهدا محزنا لأشكال أضنتها الأثقال الضخمة _ وهذا ما يدمر أى مظهر للصلاية _ فهذه الأشكال لا تحمل شيئاً بل إنها تمثل إلها كبيرا وليس له دور هنا إلا الزخرفة و لها ما يبررها و هذا يبعث فى كل من يراه التوقير و الخشوع اللذين يوحى بهما المكان الذى تزخره وقد يزيد هذا الترتيب نفسه مظهر الصرامة لأن التأثير الذى يحدثه جرم التماثيل يرتبط كذلك بالحجم الحقيقى للأعمدة الكرياتيد التى تحمل المبانى ولم يعد هناك شئ مناسب إلا استخدام الأعمدة الكرياتيد لتعملى المبانى المصرية سمة العظمة والدوام اللتين عزم المعمارىون أن يسموها بهما ويجمع كل شئ ليقنعنا أن ميلاد أشكال الكرياتيد كان فى مصر .

وإذا فناء الأعمدة الذى يدفعنا إلى هذا الاستطراد البسيط عن أعمدة الكرياتيد توحي بمنظره الخارجى وحده للرحالة بالإعجاب الشديد فإن النقوش المختلفة التى غطت جدران أروقتها تثير هى الأخرى الاهتمام بطريقة تففيدها وبالموضوعات التى تقدمها .

وعندما ندخل فى الفناء على اليمين نرى على حائط الرواق الأول لوحة تبدو أنه تمثل مسارة^(١) يصطحب أربعة كهان العضو المبتدئ أمام مقصورة يظهر له فيها رجل برأس أبيس تضم ثلاثة آلهة مصرية . ونرى فى الجزء العلوى تطهير هذا العضو حيث يمسك كاهنان يانائين ويصبان فوق رأسه مياه تأخذ شكل صولجان الواس برأس الكلب السلوفى وعلامات الحياة وعقاب^(٢) يحلق على رأس الشخصية _ كما نرى فوق المقصورة ثلاثة رجال برأس ابن آوى يمسك بعضهم بيد بعض وشخصية أخرى بوجه إنسان . ويملو رأسها تاج ونلاحظ فيها كذلك شكلا ضخما جالسا يمسك صولجانا بيده اليمنى علامة الحياة فى يده اليسرى وخلف هذا الشكل توجد امرأتان واقفتان ممسكتان بعلامة الحياة وصولجان الواس . أما فى الأمام فهناك رجل برأس أبيس يرتدى ثيابا قصيرة

(١) انظر اللوحة ١٣ ، شكل ١ ، المجلد الثانى من لوحات المصور القديمة .

(٢) أثبت السيد مافينى أن عقاب المصريين كان عتقاء علماء الطبيعة الفرنسيين . انظر ملاحظاته عن مليون مصر وسوريا المطبوعة عام ١٨١٠ .

ويأتى بعد ذلك تسعة أشكال ضخمة تمد له يدها والأشكال الثلاثة الأولى لها رأس صقر. أما الثلاثة الأخيرة فلها رأس ابن آوى والثلاثة الوسطى برأس إنسان ويعلو غطاء رأسها تيجان .

كما يوجد على يسار المدخل وتحت الرواق نفسه شكل ضخم يغطى رأسه بتاج ثلاثى تدلت منه فى الأمام وفى الخلف أقاعى ويمسك فى يده اليسرى ثلاثة أشرطة تنتهى على شكل زهور اللوتس تتوزع على ثلاثة صفوف من خمسة أسرى مقيدى بها : البعض تربط يده فوق الرقبة ويثنيها ناحية الكتفين أما البعض الآخر فأيديهم مقيدة خلف الظهر .

ويظهر هؤلاء الخمسة وكأن الشخصيات التى وصفناها تقدمهم إلى أحد الآلهة ذى الحجم الضخم الجالس وهو يمسك فى يديه علامة الحياة وصولجانا وهناك خلف الإله شكل امرأة يغطى رأسها تاج وترتدى ثوبا طويلا وضيقا .

ونلاحظ بالقرب من المدخل نقشا^(١) يتكون من شخصيات عديدة تحمل على كتفها نوعا من المحفة وضعت عليها أشكال رجال صغيرة ويمسك هؤلاء فى أيديهم فروع اللوتس كما يوجد بعدهم شكل امرأة جاثية تبدو وكأنها تدعم بيرقا يرتكز على رؤوس أشكال صغيرة ينتهى بزهرة لوتس يعلوها ريش ويلاحظ على هؤلاء الحمالين رداءهم الذى يتكون من ثوب واسع من قماش مضلع ويشبه حذاؤهم أنواعا من الزلاجات ، أما الشخصيات التى توجد فى الوسط والتى تبدو أنها تأمر بالسير فيغطىها جلد أسد سقطت رأسه بمستوى السرة وتخفى عقدة الثوب . ويقدم حائط أسفل الرواق جنوبي فناء الأعمدة . نقوشا ذات أهمية كبيرة . نرى فيها أربعة صفوف من الأسرى المقيدى والذى وضع البعض منهم فوق البعض الآخر . ولم يجد الفنانون المصريون وسيلة أخرى لكى يعالجوا أثر المنظور الفنى الذى كانوا يجهلونه إلا بتمثيل مجموعة طويلة من الأشخاص مرتبين فى أعمدة . ولا تقدم اللوحة^(٢) إلا ثلاثة صفوف من الأسرى ولم يكن

(١) انظر اللوحة ٩ ، شكل ٢ ، المجلد الثانى من لوحات المصور القديمة .

(٢) انظر المجلد الثانى من لوحات المصور القديمة .

ممكنا رسم الصف الرابع الذى يوجد فى جزء المبنى المزدحم جدا بالانقراض أو التالف جدا .ويقدم العمود السفلى فى البداية اثنين من الأسرى بلحية طويلة ريطت أيديهم بطرق مختلفة ويقودهم أحد المسكرين المصريين الذى يرتدى ثوبا طويلا ويمسك قوسا فى يده اليمنى ويرفع الذراع اليسرى كما لو كان يعطى إشارة لاقتياد الأسرى .وهناك ثلاثة أسرى آخرون ريطت أيديهم وأرجلهم بطرق مختلفة وفى أوضاع غاية فى الإرهاق يقودهم ضابط مصرى وهؤلاء الثلاثة يرتدون مثل السابقين حماطف طويلة نرى عليها أنواما من التطريز يبدو أنها تدل على أن هؤلاء الأسرى لم يكونوا جنودا بسطاء .وتحت هذين المعطفين اللذين يشككان من شرائط من القماش زرقاء وخضراء بالتبادل ويرتدى الجنود مثزرا قصيرا أبيض بإطار سفلى يتكون من خطوط زرقاء . ويريط هذه المثزز بأعلى الوسط .ولا يتجاوز الركبة .ويأتى بعد ذلك . ثلاثة أسرى آخرون ومصرى آخر يقودهم وأمام هذا العمود من الأسرى يوجد تسعة مصريين ترتفع أيديهم كما لو كانوا يطلبون الصمت لكى يميروا السمع للإحصاء الذى يقع أمامهم .ونرى أيدي الأعداء الموتى مقطوعة على ساحة المعركة .

وهناك رجل آخر منحن يرتدى ثوبا طويلا يحصيههم بنفسه .ويأخذهم واحدا واحدا .ويجلس خلفه كاتب يسجلهم على لفافة من البردى التى يمسكها بيده بينما آخر يرسم حروفا بقطعة من البوص⁽¹⁾ .ويصل عدد الأيدي المقطوعة إلى ثمانية وثلاثين .كما نرى على ثوب الكاتب إطار داخل صليب مزهر يضم بحروف كتابة قبطية ربما تدل على اسم بعض الرهبان المسيحيين الذى حولوا معابد مصر القديمة إلى أديرة وكنائس .كما نقرأ فيها كذلك اسماً متشابك الحروف يشير للمسيح .

وبالإضافة إلى ذلك نجد أسقل هؤلاء الأسرى صفا آخر لم يمكن رسمه نظرا للأسباب التى ذكرناها .ولقد جمعنا فقط الجزء الأكثر إثارة للفضول حيث

(1) ما زال يستخدم حاليا فى مصر بوم فى الكتابة .

يمثل الأعضاء التماسلية والأيدى المقطوعة التى ربما ترجع إلى الأعداء الذين ماتوا فى ساحة المعركة . وهذه هى المرقاة الوحيدة التى وجدنا فيها على جدران المعابد قطع الأعضاء بهذه الطريقة . وقبلما كان يمكن أن ينفذ المصريون ذلك على الأعداء الأحياء الذى وقعوا تحت سلطتهم ويحمل المشهد الذى يمرض هنا على اعتقاد ذلك حيث إن الأيدى المقطوعة ليست هى أيدى الأسرى الذين يساقون أمام المنتصر . ولا يدفعنا شيء من بين النقوش التى رأيناها على الآثار لأن تنسب لقدماء المصريين أى تصرف يتم عن الفظاعة والوحشية التى يبدو أن الكتاب القدامى^(١) ألصقوها بهم ومازلنا نجد اليوم عند بعض شعوب الشرق آثار هذا العرف القديم الذى يقضى بالتمثيل بأجساد الموتى فى المعركة كما كانت العادة أن يبعث رعاة الباب المالى العثمانى إلى القسطنطينية رؤوس الأعداء الذين قتلوا فى ساحة المعركة .

ولا يختلف الصف الثانى من الأسرى عن الأول فى شيء ؛ إذ لم يكونوا مع ذلك إلا أسرى يسوقهم دائماً أحد المصريين ويدلاً من أن يوزعوا ثلاث ثلاث كانوا مثى مثى يأتى بعد ذلك مباشرة من يسجلون ويحصون الأيدى التى وصل عددها هنا إلى خمس وعشرين يداً . وفى الصف الأول يساق الأسرى من جديد ثلاث ثلاث مقيدة أيديهم وأرجلهم فى وضع مرهق . ولم يصل عدد الأيدى التى أحصيت إلا إلى عشرين .

وقد غطيت كل هذه الأشكال المنقوشة بألوان حية لامعة نقلها بعناية دقيقة زميلنا السيد ريدوتيه . فقد رسمت العريات بلون أحمر داكن ، أما ملابس المصريين فكانت من قماش مضلع وملون تبادلها بالأبيض والأحمر الخفيف جداً ؛ أما الأشرطة التى تربط المثزر فوق الوسط فقد لونت باللون الأخضر . هل نستنتج من ذلك أنها كانت من النحاس الذى يحتمل أنه خلط بمواد أخرى تعطيه مرونة ؟

(١) ديودور الصقلى . انظر القسم الثانى من الكتاب الأول من تاريخ المكتبة ، وانظر كذلك ما تقوله بهذا الخصوص فى وصف معبد رمسيس الثانى ، البحث الثالث من هذا الفصل .

وما هؤلاء الأسرى وهذه الأعضاء التماسلية وهذه الأيدي المقطوعة إلا نصباً كثيرة توضع تحت أقدام المنتصر. وهذا البطل هو نفسه الذى نلاحظه فى مشاهد كثيرة أخرى سنصفها أيضاً فهو جالس على عربته ويلتفت فى اتجاه معاكس لسير الجياد ممسكاً باليد اليسرى رمحاً وأعنة الخيل التى يبدو وكأنه يرخيها ويبدو الانتباه مركزاً على انتصاره والخيول التى تتوقف لاهثة وهناك جنديان مسلحان بالأقواس وكثانة يأخذون الأعنة بالقرب من اللجام وينشغلون بمداعبة هذه الجياد وتهدئة جموحها العنيف. وهناك شخصيات أخرى يسارعون لمسح سيقانها. وهذه هى نفس الطريقة التى يعامل بها خيول كبار مصر اليوم بعد احتفالات ضخمة أو تدريبات عسكرية ويترك هؤلاء خيولهم فيحيط بها السواس^(١) ويأخذونها ويداعبونها ويجففونها. أما حملة الألوية والأعلام التى وضعت خلف البطل والتى تحيط به دائماً فهم علامة مميزة على قوته ويرتدى هذا المنتصر ثوباً طويلاً ونوعاً من المعطف المنتفخ بشكل كبير. وفى هذا الثوب رسم فى تاريخ لاحق درع نقشت عليه حروف قبطية نميل للاعتقاد بأنها اسم لمحارب أو لرجل مولع بالمجد الذى تنتج الأحداث الكبيرة المرسومة على حوائط المعبد. والذى يراد أن تنتقل إلى الأجيال التالية مع البطل الذى يظهر فى كل مكان فيها. ولكن الذى يثير دهشتنا بشكل أكبر عندما نقرأ ذلك أننا لا نجد إلا اسم أحد هؤلاء الرهبان الأتقياء الذين سكوا آثار مصر فى عصور التعصب الشديد للديانة المسيحية كما نقرأ فيها اسماً متشابك الحروف للسيد المسيح. أما الصليب القبطى الذى نراه فوق هذه الكتابة فهو إلى حد ما خاتم من كتب هنا اسمه.

وطبقاً للألوان التى نلاحظها على المربة فمن اليسير الحكم بأن المعجلات والريش ودعائم الصندوق الأساسية قد صنعت من النحاس وقد ثبت هذا الصندوق على محور. أما الدعائم المعدنية فتربطه بالمريش ويزيد من الصلابة كذلك نوع من العوارض التى تنتهى بزهور اللوتس ومن الملاحظ أن المحور وضع

(١) السواس فى مصر هم الناس الذين يهتمون على وجه الخصوص بالعناية بالخيول.

فى نهاية العربية وليس فى وسطها . ويحتمل أن يكون الصندوق تكون من أوراق معدن لونت هنا باللون الأزرق الفامق . ولا يمثل الأسد الموجود أمام هذا الصندوق زخرفة بسيطة وحسب . ولكنه كذلك رمز يدل على شجاعة وقوة البطل كما يوجد على طرفى العربية كائنان مليئة بالأسهم . أما الخيول فقد غطيت على امتداد جسمها وحتى قمة الرأس بغطاء فضفاض من كل الجهات تاركا مع ذلك القدائم فى حرية تامة .

ويربط غطاء السرج بأحزمة أسفل البطن ومحاط بتطريز يتناسب مع ضخامة القماش . وعلى رأس الجياد توجد رموز نفسية . وهناك حزام واسع يمر فوق الرقبة يبدو وكأنه مخصص لمسك غطاء السرج . وينتهى بجزء معدنى دائرى أصفر يصعب أن ندركه الغاية فى استخدامه ؛ إلا إذا افترضنا أنه كان يهدف إلى إخفاء عقد الحزام . ويرى أيضا صفحة معدنية أخرى شبيهة على الجوانب تستخدم فى حمل عقدة الرباط الذى يربط غطاء السرج على جسد الفرس كله . كما تمر الأعنة فى حلقات مثبتة على الغطاء الفضفاض وتصل إلى الخطوم ويتكون عنان الفرس من أحزمة مربوطة بأعلى رأسه . ويوجد بمستوى الأعين صفائح معدنية أو عصائب قماش يبدو أنها وضعت هنا لتدير نظر الفرس .

وفوق النقش الذى وصفناه هناك شخصيات ترتدى ثيابا طويلة . عددها تسعة فى الأمام ومثلها فى الخلف ليسندوا نوعا من المحفات يقف عليها ثلاثة عشر شكلا . وهناك شكل رابع عشر . جاث على ركبتيه يتعبد . يبدو أنه أمام الأشكال الأخرى .

وقد قسمت كل واحدة من المجموعتين إلى ثلاثة أجزاء . وفى وسط الفاصل نجد شخصية شبيهة بالآخرين يبدو أنها وضعت فى هذا المكان لتعطى أوامر كما يوجد . بعيدا عنها وخلف المحفة . شكلا يرتدى ثيابا طويلة ويحمل صقرا موضوعا على عصى . يربط على طرفها العلوى شرائط .

ثم يأتى بعد ذلك بطل^(١) يسوق بحبل صفيين من ثمانية مصريين مجمعين

(١) انظر لوحة ١٣ ، شكل ٤ ، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة .

مثنى مثنى ؛ وعلى رأس الصف السفلى يوجد كاهن يرفع بين يديه لوحا صغيرا ويبدو وكأنه يملأ انتصار البطل . كما يوجد خلف هذه المجموعات وبالقرب من الشخصية الرئيسية شكلان يقدمان له البخور وهناك عقاب يحلق فوق رأسه .

ويتبع هذا المشهد مشهد آخر يظهر فيه نوع من المحفات التى يحملها ستة عشر كاهنا يتوزعون على مجموعات تتكون كل منها من أربعة أشخاص^(١) وكاهنان آخران وسطهم يوجهونهم فى سيرهم وقد وضع على المحفة قارب أخرى ينتهى برأس كلب سلوى ووضع عليه صندوق ما يخرج منه رأس صقر مقدس^(٢) وقد لونت كل هذه النقوش بألوان زاهية .

هذه هى الموضوعات المختلفة للنقوش المصرية التى جذبتنا فى زخرفة الرواق الجنوبي وعندما نتقدم إلى نهايته فى الغرب نلاحظ أن ليس له منفذ تحت الرواق الداخلى العمق وقد قطع الاتصال أحد هذه الجدران التى نراها بين الأعمدة فى كل واجهات المعابد ونجدها هنا فى كل الفواصل التى تتركها بينها الدعامات باستثناء الفاصل الأوسط الذى كان يوجد فيه باب ولا تتعود العين بسهولة على هذا الحاجز .

وكانت رغبتنا الأولى - نحن الأوروبيون - هى أن نزيل هذا الحاجز لكي نكمل تصوير كل أجزاء هذا المبنى الرائع فخذ كان ذلك متناقضا مع أعرافنا ومع الهدف الذى أعطيناه للاهنية المائلة المرتفعة فى بلدنا . ولقد سنحت لنا الفرصة كثيرا أن نلاحظ أن المصريين لم يفعلوا شيئا لا يتوافق مع الأعراف . وأتينا نبحث عن الهدف من مثل هذا الحاجز فى أعرافهم وفى عاداتهم . وربما كانا هذا الفناء الكبير والفسيح فى الواقع مكانا تمالج فيه الشئون العظيمة فى الدولة وكان يستمع فيه الحاكم لكل سفراء الأمم الأجنبية . ويتلقى الجزية المفروضة على الشعوب المهزومة . ولم يكن مسموحا بالدخول إلى هذا المكان قبل أصحاب

(١) نفسه، شكل ٢.

(٢) أكد السيد سافيني أن صقر المصريين كان هو الصقر الشائع . انظر ملاحظاته حول طيور مصر وسوريا، المطبوعة فى ١٨١٠ .

الجلالة الملوك. كانت الأبنية التى تلى الفناء يغلّفها الفموض وكان يجب أن تخفى بمناية عن أعين الغرباء تلك هى _ بلا شك _ الأسباب التى يمكن أن تبرر وجود حاجز كهذا يبدو لنا لأول وهلة مزعجاً .

لندخل الآن من الباب تحت الرواق الداخلى ونلقى نظرة على ما يمكن أن يقدمه لنا من أشياء مهمة ضمن جهة النقوش . لا يقدم الرواق أى شيء لم نجده فى كل الأماكن الأخرى ويغطى الجزء السفلى من الحائط لوحات تمثل القرابين التى تقدم للآلهة ينحصر الاختلاف فى حجم هذه الأشكال الضخم وعلى بعد ما يقل عن أربعة أمتار من الزاوية الغربية لهذا الرواق توجد فتحة حفرت بنصف فى الجزء الأسفل من الحائط .

وتؤدى إلى عُرفات لا ندخل إليها من أى مكان آخر وفى هذا الجزء من المعبد يوجد رديم كثير جداً .

وكان المدخل الحقيقى خارج فناء الأعمدة وأغلّقه بعد ذلك حائط من الطوب النيئ . وكنا نزل ست درجات لكى نصل إلى أرض قاعة وسط^(١) طولها ستة أمتار وعرضها ثلاثة أمتار . و تعتبر نوعاً من الممرات وقد استخدمت كمخرج للأربع حجرات التى تحدثنا عنها . ومن بين النقوش التى تزين القاعة خلاص، إلها برأس كبش يتلقى القرين من رجل برأس أبيس والقرين عبارة عن هرم ممتد وحاد إلى درجة كبيرة . ويوجد فى أسفله شكل صغير جاثٍ ترتفع يدها فيالهواء ثم يأتى كاهن بعد ذلك ويقدم فواكه وقرابين أخرى للإله حريوقراط .

ويصل طول الحجرة الأولى الذى ندخل فيها عن طريق فتحة خشنة إلى خمسة أمتار . أما المعرض فيبلغ مترين ونصف . كما نرى على الجدران من النقوش الهامة . وعلى الواجهة الجانبية يساراً يوجد شكل واقف يصعد على منصة . ويقدم قرباناً إلى إله ضخم جالس ممسكاً زهرة لوتس طويلة فى يده اليمنى . وعلامة الحياة فى يده اليسرى كما وضعت خلفه على مذبح قيثاره

(١) اللوحة ٤، شكل ٢، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

بمشرة أوتار زينت أطرافها السفلى والعليا برؤوس بشر وهناك _ فوق ذلك _ شكل صغير جاثٍ على مقعد يبدو أنه يزرع زهرة مشابهة لتلك التي يمسكها الإله في يده . ويوجد بجانبه ثلاثة أوانٍ ذات شكل أنيق تنتهى برؤوس كبش وامرأة وصقر .

كما نرى على الواجهة الجانبية - يمينا - أعظم آلهة طيبة حريوقراط في حالة انتصاب عضوه الذكرى، وقد سبق بامرأة تمسك في يديها صولجانا من زهور اللوتس علامة الحياة، وهناك - فى الأمام - نباتات وزهور زرعت للإله أوانى تملؤها سيقان اللوتس . و أوانٍ كائوبية ويوجد كذلك شكل لأبى هول برأس إنسان وجسم أسد يمسك إناء يملوه صندوق ويتوج كل هذه القرابين وعلى الواجهة نفسها وأمام حريوقراط . نرى كاهنا يقدم نوعا من الأطباق يوجد فيه شكل صغير جاثٍ أمام إناء يمسكه فى يديه .

أما الحجرة الثانية. فلها أبعاد الحجرة الأولى نفسها: ونرى فيها نقوشاً مشابهة نلاحظ فيها الآلهة المصرية مع علامة الحياة وصولجان بساق اللوتس ونرى كذلك مذابح القرابين وضعت عليها أوانٍ بأغطية على شكل رؤوس امرأة أو كبش أو عقاب أو صقر . كما نرى قرابين من تماثيل أبى الهول بجسد أسد ورأس إنسان أو كبش رتبت مثنى مثنى وعلى أدوار . ويقدم الكهنة كل هذه القرابين .

أما الحجرة الثالثة التى تستند على حائط السور فإنها لا تختلف عن الفرفتتين الأولىين فى المساحة . ولكنها لها خصيصية واحدة فقط . وهى أنه فى الداخل وفى العرض كله يبرز الجدار بمقدار متر عرضاً ومثله فى الارتفاع وهذا ما يشكل أنواعا من الخزائن الحجرية . كما نلاحظ على إحدى جدران هذه الحجرة من بين القرابين التى تقدم للإله برأس كبش _ أربعة أوانٍ ذات رقبة قصيرة ومنحنية وتشبه كثيراً المقطرات التى يستخدمها الكيمائيون .

ونلاحظ فى الحجرة الرابعة والأخيرة قرابين مشابهة لتلك التى تحتويها القاعات الأخرى وبعض الأولى . جميلة الشكل رديئة التنفيذ .

ولكن هل كانت هذه الحجرات الصغيرة مخصصة لاستقبال أشياء ثمينة ؟ هل كانت ذلك هو خزانة الحاكم ؟ يبدو أن كل شيء يحمل على هذا الاعتقاد بما في ذلك الخزائن الحجرية التي تحدثنا عنها ونقوش أشياء ثمينة تزخرف الجدران كما في مقاصير الكرنك الجرانيتية (١).

أما الرواق الجانبى الشمالى لفناء الأعمدة فهو ما بقى لنا الآن لتتجول فيه ودرجة حفظه أقل من الأجزاء الأخرى. ونرى فى هذا المكان كذلك بقايا كنيسة مسيحية. وقد تهدم جزء كبير من سقف هذا الرواق. ولكن الحائط السفلى ما زال محفوظا وغنيا بنقوش تمثل أهمية كبيرة. ونسب نصف الجزء الكبير منها. وسنرى بعد قليل ما الهدف الذى جعلنا نتحدث عنها بشئ من التفصيل (٢). حيث إن لها علاقة بانتصار بطل أو ملك أو من نسب فتوحاته وإعماله الحربية ومعاركه بعد قليل .

توجد بداية المسيرة الدينية والعسكرية التى تمثل موضوع اللوحة الحادية عشرة (المجلد الثانى من لوحات المصور القديمة) على اليسار عندما ننظر إلى داخل الرواق .

ومن المحتمل أن يكون هناك صفان من الأشكال يسيران معا فى الاحتفال الذى تذكرنا به النقوش وقد صور أحدهما فوق الآخر وكانت الأشكال الثلاثة الأولى (٣) فى الصف الأعلى يساراً لمسكرين يحملون رماحاً فى اليد اليمنى ولهم دروع ثمر فى الذراع. ويمسكون باليد اليسرى أنواعا من المقامع. وهناك ثمانية أشكال (٤) أخرى ترتدى أثوابا طويلة وتتجمع مثنى مثنى يسبقونهم ويمسكون فى أيديهم رماحا طويلة. ويحمل أربعة من بينهم ... علاوة على ذلك ... أنواعا من البيلطات وقد زين رأسهم بالريش الذى يرمز إلى النصر. وهناك شكلان آخران يحمل أحدهما كدانة (٥) ويحمل الآخر فى يده اليمنى ساق وزهرة

(١) انظر وصف معبد الكرنك، المبحث الثامن من هذا الفصل .

(٢) انظر المبحث السادس.

(٣) انظر اللوحة ١١، رقم ١، المجلد الثانى من لوحات المصور القديمة.

(٤) نفسه، الأرقام ٢، ٣، ٤، ٥.

(٥) نفسه، رقم ٦.

لوتس^(١) ويسير الاثنان في الأمام يسبقهما شخصان^(٢) يبدو أنهما يرشدان هذا الصف الأول من المركب وأسفل ذلك يوجد ثمانية رجال^(٣) يحملون سلماً ربما كان الهدف منه هو استخدامه في الصعود على كرسي الانتصار والنزول منه وقد زخرفت رؤوس الأشخاص الثمانية^(٤) الذين يسبقون هؤلاء بالريش لميسوا أروية شفافة ويحملون بلطات الأضاحى والقرايين وممهم رايات صغيرة بسيقان اللوتس علوها الريش .

ولا تسمح لنا المقارنة التي عقدناها بين هذه الأشكال وتلك التي وصفناها ورسومناها في من قبل بالشك في أن هذه الشخصيات ليست عسكرية فهناك أربعة أشكال. وضعت في المقدمة ولها^(٥) رأس عارية تمسك أيضاً نباتات اللوتس الريش، وقد انحنى قليلاً الهيئة تتناسب مع شخصيات تمتلئ بالاحترام والتبجيل اللذين يوحى بهما هذا الاحتفال الفخم الذي يشاركون فيه يجلس المنتصر^(٦) على العرش الموضوع على محفة مزخرفة بثرء يحمله اثنا عشر شخصاً من الطبقة العسكرية^(٧) على أكتافهم وقد تجمعوا مثى مثى ويرتدون ثياباً طويلة وقد توجوا بالريش وفي الفاصل بين المجموعات الثلاثة الأولى تلحظ رأس شخصين^(٨) يبدو أنهما يقودان الأسرى وثلاثة أشخاص آخرين يختفون تماماً ويحملون الأعلام التي ترافق البطل دائماً أما عرش المنتصر^(٩) فقد غطى بقماش فاخر وتوضع قدمه باسترخاء على أرائك ويمسك البطل في يده رمزي الإله وهما الصولجان وعلامة الحياة ويقف خلفه اثنان من الآلهة

(١) انظر اللوحة ١١، رقم ٧.

(٢) نفسه رقمى ٨، ٩.

(٣) نفسه الأرقام ١٠، ١١، ١٢.

(٤) نفسه، المجموعات رقم ١٢، ١٤، ١٥.

(٥) انظر اللوحة ١١، المجلد ١٦، المجلد ١٧، المجلد الثاني.

(٦) نفسه، رقم ١٩.

(٧) نفسه، رقمى ١٨، ٢٣.

(٨) نفسه، رقم ١٠٨.

(٩) يشبه العرش الذي يجلس عليه المنتصر تماماً الكراسى ذات المسندتين التي رسمت في مقابر الملوك (انظر اللوحة ٨٩، المجلد الثاني من لوحات العمود القديمة).

الحامية للذين يحيطونه بأجنحتهم وقد وضعت على جانبيه رموز الصفات العليا التي تميزه مثل الأسد الذي يدل على شجاعته والصقر الذي يرمز إلى انتصاراته^(١) ويشير الثعبان^(٢) إلى اتساع غزواته وسيطرته وأبو الهول يتعلق بلا شك بمعارفة في كل ما يخص الدين والآلهة أما أمام وخلف رأس البطل فتوجد حروف هيروغليفية ربما تدل على اسمه وموضوع انتصاره وهناك أسفل المحفة أشكال^(٣) صغيرة ترتدى ثياباً طويلة وتحمل أسلحة المنتصر وكثافته وسهامه. ونجد المحفة وقد زخرف الجزء السفلى منها بشكلين صغيرين واقفين وتوج الجزء العلوى منها بشريط وإفريز مصري يعلوه أربعة عشر من الأضراس تزين رؤوسها أقراص وتنتهى الدعامتان بزهور اللوتس كما نرى كاهنين^(٤) وضع أحدهما فوق الآخر يسيران فى الأمام ويديران الرأس وجزء من الجسم نحو البطل ثم يحرقون البخور أمامه ونرى أمام الكاهن فى الصف السفلى شخصاً^(٥) يحمل حقيبة معلقة شريط حول جسده ويخرج منها لفافة يسطرها ويبدو أنه يملن الأحداث العظيمة ومجد المنتصر وقد سبق هذا أربعة من المسكرين^(٦) الذين يرتدون ثياباً طويلة ويتزينون بالريش ويمكنهم الصولجان باليد اليمنى. وهو العلامة التى تدل على مكانتهم جرعم لوتس تعلوه ريشة طويلة. أما فى يدهم اليسرى فكانوا يمسكون بلطات وفوق هؤلاء كان هناك ستة

(١) كانوا يرسمون الصقر عندما يرغبون فى الإشارة للإلهة أو الرفعة أو المكانة أو التقوى أو الأمل أو الانتصارات.

(٢) انظر الحروف ٥٩، ٦٠، ٦٢ فى هيروغليفية هورابولون.

(٣) انظر اللوحة ١١، الأرقام ٢٠، ٢١، ٢٢، المجلد الثانى من لوحات المصور القديمة.

(٤) انظر لوحة ١١ الأرقام من ٢٤: ٣٢.

نعرف أن هؤلاء برؤوسهم المحلقة ويجب أن نرجع فى هذا الموضوع إلى مقال شميدت (فيما يتعلق بالكنة وأضاحى المصريين) حيث جمعت كل الشهادات التى تصدر من المؤرخين والآثار على حد سواء تلك التى تفرقت منها على كهنه مصر القديمة وملابسهم ووظائفهم وعلاماتهم المميزة ومبقاتهم المختلفة التى قسموا إليها.

(٥) انظر اللوحة ١١، رقم ٣٤.

وهذا أحد الكنة الذين أشار لهم كليمنيس تحت اسم: أى الكاتب المقص: (انظر نص كليمنيس السكندري المذكور فى نهاية هذا المبحث رقم ١).

(٦) انظر اللوحة ١١، الأرقام ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، المجلد الثانى من لوحات المصور القديمة.

عسكريين^(١) يرتدون زيا مماثلا ويحمل بعضهم بلطات وريشا ويحمل الآخرون صولجان الواس وسيقان اللوتس ويسير هذا الموكب كله ليزور معبد إله طيبة العظيم حريوقراط، إله الخصوبة ورمز الشمس التي تبعث الحياة وتنتج من جديد ويسبق هذا الموكب كاهنان^(٢) يلتفان بثياب طويلة قد زين رأسهما بالريش ويسير في اتجاه معاكس لهذا الموكب أربعة أشكال^(٣) يبدو أنهم جاءوا لمقابلة المنتصر لاستقباله وإدخاله المعبد حتى المكان السرى الذى توجد فيه المقصورة التى تضم صورة الإله وقد مثل بصورة^(٤) رجل ليس له إلا ذراع واحد وساق واحدة وقد انتصب عضوه الذكري : وهناك صفات أخرى تميزه : فهو يمسك في يده مذبة.

وخلفه توجد سيقان اللوتس وورق العنب وفى الأمام هناك مذبح نرى عليه إناء تغطيها الخضرة وتعلوها باقة من سيقان اللوتس والزهور والبراعم. وأسفل الإله الذى رفع على منصة يوجد شكل جاث يقدم أنية. وهذا هو البطل بثياب مقدم القرايين^(٥) يقدم بيد منجرة يحرق فيها البخور ويمسك بالأخرى ثلاث أوان ترتبط معا ويستمد بها لإراقة الخمر على المذبح الذى جمعت عليه مختلف المنتجات الطبيعية مثل أوراق وسيقان وزهور اللوتس وظهرت كذلك أشجار كثيرة على جانبي المذبح وريطت شريط. ويطلق فوق رأس البطل عقاب، يحمل فى مخالبه حروفا هيروغليفية التى ربما تشكل اسم المنتصر وشعاره. وهذا ما يمكن أن يكون محتملا حيث نجدها فى المشهد الذى يظهر البطل فيه فى كل مكان .

(١) نفسه، الأرقام من ٢٥ : ٣٠ ك.

(٢) نفسه رقم ٣٩. يحتمل أن يكون هؤلاء الكهنة من الطبقة الأولى ونحكم عليهم بذلك وفقا للدور الذى يلعبونه فى الاحتفالات وربما كانوا من إلههم كليمنيس السكندرى تحت اسم الأنبياء (انظر نص كليمنيس السكندرى الوارد فى نهاية هذا المبحث رقم ١).

(٣) نفسه، رقم ٤٣.

(٤) نفسه، الأرقام ٣٢، ٤٠، ٤١.

(٥) انظر اللوحة ١١، رقم ٤٢، المجلد السابق.

وعندما ينتهى القريان يستمر السير ولكن تمثال^(١) الإله يمثل بنفسه جزءا من الموكب ويحمل أربعة أشخاص^(٢) نعرف أنهم كهنة من رؤوسهم الحليقة أشجارا هي صندوق يظهر جزء فقط^(٣).

ويحتمل أن هذه النباتات قد صورت هنا لأنها أفضل خيرات الطبيعة النباتية. وتلك أحد الصفات التى تشير إلى تأثير الإله القوى على كل ما ينبت من الأرض. ويوجد _ فوق هذا الشكل _ كاهنان^(٤) يحملان لوحة صغيرة كان يسجل عليها انتصارات البطل والاستقبال الاحتفالى الضخم وربما كان ذلك يهدف إلى استمرار ذكرى القريابين التى قدمها .

ثم يحمل أربعة وعشرون كاهنا^(٥) تمثال الإله على محفة. بعد أن أخذ من المكان المقدس الذى كان فيه محاملا بكل ما يلزم من ثراء الاحتفالات . والشعارات وسيقان وزهور اللوتس والبيارق والتيجان. ويغطى هؤلاء الكهنة الذى يحملون النقالة ثوب فضفاض ملئ بزهرات صغيرة بطريقة لا يسمح معها إلا برؤية رأسهم وأقدامهم وهناك كذلك شكلان صغيران أسفل الإله . أحدهما جاث يقدم له قريانا مكونا من إناثين يحتويان على بشائر الفيضان ويسير المنتصر^(٦) فى الأمام مرتديا ثيابا أخرى تاج آخر ويمسك فى يديه رموز السلطة العليا . فالمعقاب يحلق فوق رأسه حاملا اسمه المكتوب وشعاره ثم يتقدم المعجل المقدس^(٧) نفسه وسط الموكب وربما يكون ذلك هو الذى كنا نقدم له الطعام فى

(١) المرجع السابق، رقم ٤٦ .

(٢) نفسه، المجموعة رقم ٤٥ .

(٣) انظر مؤلف شميدت الذى ذكر سابقا .

وتشرع طيور الآلهة المقدمة فى مصر فى التعليق. وفى اليوم الثالث يحلق الكهنة أيضاً كل الجسد لتجنب الضعف أو عدم النظافة .

(٤) انظر اللوحة ١١، المجموعة ٤٤ .

(٥) نفسه، المجموعة ٤٦ .

(٦) نفسه، رقم ٤٧ .

(٧) نفسه، رقم ٤٨ .

أرمنت وهو المكان المجاور جداً لطيبة. وقد زينت رقبته بقلائد مقدسة. ويحمل على الرأس قرصاً تملوه ريشتان وهناك كاهن^(١) يحرق بخوراً أمامه ثم نرى بعد ذلك شخصاً^(٢) مغطى بثياب تشبه حلة قداس القمسة عندنا. وهو يبتهل ويبدو في حالة خشوع تام وقد صور هذا الشكل من الجانب. وقد فضل الفنانون أن يرسموه بطريقة أخرى في هذا الوضع وهذا يدل على أنه إذا كان الصانع لا يخضعون لأشكال متفق عليها، فإنما ذلك لأنهم كانوا يمرضون كيف يقدون الطيبة كما يوجد فوق هذا الشكل كاهنة^(٣) بغطاء رأس إيزيس ونرى أمامها كاهناً^(٤) يصرح بلا شك بانتصارات البطل. ويعلن القرابين التي ستقدم للآلهة وأمام ذلك يوجد سبعة عشر كاهناً^(٥) يحمل بعضهم رموز الآلهة مثل الصولجان والمذبة صولجان الواس وآخرون يحملون بيارق مشكلة من شكل إيزيس وروؤس حيوانات مقدسة مثل الصقر، الثور وابن آوى كما يحمل بعضهم أيضاً أواني وأشياء أخرى لم نتمعرف جيداً على شكلها^(٦) كما يحمل كهنه آخرون^(٧) محفة مرتفعة على أكتافهم نلاحظ فوقها نوعاً من الخزائن التي وضعت فيها آنية تشبه بشكل كبير تلك^(٨) التي ما زالت تستخدم اليوم في مصر ثم ثلاثة أشكال صغيرة واقفة وكانت الأواني تضم سائلاً يستخدم في إراقة الخمر وهناك محفة ثانية مشابهة^(٩) تقريباً يحملها عدد من الكهنة نراها فوق السابقة. ويوجد على اليسار شخصية^(١٠) محاطة بحروف هيروغليفية. وأمام

(١) انظر اللوحة ١١، رقم ٥١.

(٢) نفسه، رقم ٥٢.

(٣) نفسه، رقم ٤٩.

(٤) نفسه، رقم ٥٠.

(٥) نفسه، الأرقام ٥٢: ٥٨ والمجموعة ٥٩ والأرقام ٦٠: ٦٧. وهؤلاء الكهنة هم الذين أطلق عليهم المؤلفون القدامى اسم Pastophores (انظر كتاب شميت المتكبر سابق).

(٦) انظر الشكل الأخير في المجموعة رقم ٥٩ وما يحمله الشكل رقم ٦١، اللوحة ١١.

(٧) نفسه، المجموعة ٦٨.

(٨) انظر اللوحة FF التي تقدم الأواني الحديثة، بريشة السيد رينوتييه، المجلد الثاني من لوحات الدولة الحديثة.

(٩) انظر اللوحة ١١، رقم ٧٠.

(١٠) نفسه، رقم ٦٩.

هاتين المجموعتين يوجد ثلاثة كهنة^(١) يصلون أمام هيكلين^(٢) ترفرف عليهما أعلام مقدسة ثم يستدير البطل^(٣) الذي يصحبه الإله الحامي له قبالة الموكب ويبدو الآن أن القرابين التي نراها تقدم هنا قد خصصت له يتكون القرين من ساقى نبات اللوتس الذابل قبل أن يخرج زهورا ثم نجد شايبين مسارين^(٤). ويستديروان من جانب الكهنة كما لو كانوا يشيرون إلى بعمل سيقومون به أما الطيور التي تطير فربما تكون رموزا توضح أن القرين يرتفع للآلهة .

ويستمر السير وتأتى شخصية أخرى محاطة بكتابات هيروغليفية فتفتح لفافة يبدو أنها تملن أعمال البطل^(٥) ولكن المشهد يتغير بعد قليل ويصبح البطل مرة أخرى بدوره مقدما للقرين^(٦) فيها هو مسلح بمنجل كبير يقطع مجموعة من سيقان وبراعم نبات اللوتس التي يقدمها له أحد الكهنة . وهناك آخر^(٧) يتابع ويرفع في يديه لفافة ورق البردى يبدو أنه يقرأ ما عليها وربما تكون هذه هي الصلوات التي كان يجب قراءتها في هذه المناسبة . ويرى المجل^(٨) المقدس في هذا المشهد الذي يبدو بكامله أنه يخص الزراعة بالكامل وليس هذا القرين _ إن صح القول _ إلا مقدمة لما يفعله المنتصر بعد ذلك^(٩) وهو يقترب شيئا فشيئا من قدس الأقداس^(١٠) الذي وضع فيه تمثال إله طيبة الكبير وفي الواقع، فإن البطل المصرى في مشهد الموكب الانتصارى الذي يهمنا يقدم إلى العطور . في الوقت نفسه يمسك في يده اليمنى إناء ويقوم بإزاحة الخمر على مذبح مغطى بالزهور المحاطة بالخضرة ويخرج من وسطها زهور اللوتس وهنا

(١) المرجع السابق، الأرقام ٧١، ٧٤، ٧٥.

(٢) نفسه، الأرقام ٧٣ : ٧٧.

(٣) نفسه، رقم ٧٨.

(٤) نفسه، الأرقام ٧٢ : ٧٦.

(٥) نفسه، رقم ٧٩.

(٦) نفسه، رقم ٨٠.

(٧) نفسه، رقم ٨٢.

(٨) اللوحة ١١، رقم ٨٤.

(٩) نفسه، رقم ٨٦.

(١٠) نفسه، رقم ٨٧.

ينتهي الموكب الدينى والعسكرى الكبير الذى يجب أن نعتبره صورة مغلصة لكل الاحتفالات التى تقام بمناسبة انتصار ملك محارب، وكانت القرايين المقدمة للآلهة هى التى تبدأ وتختتم هذا الاحتفال العظيم .

ويؤكد كل هذا النقش بما لا يدع مجالاً للشك أن الديانة المصرية القديمة لم تكن فقط عبادة سرية تمارس داخل قدس الأقداس المعابد، ولم تكن معرفتها متاحة إلا للمعتقين ولكن كانت هناك أيضاً عبادة خارجية، وكانوا يشيرون فى المناسبات الخاصة كما فى أيام الاحتفالات والأعياد العامة فى الموكب الاحتفالية كل أبهة وعظمة الدين، وقد أكد هذه النتيجة كليمنيس السكندرى^(١) الذى نقل لنا وصفاً كاملاً يندر وجوده لهذه الموكب الدينية تماماً، التى تم فيها حصر الشخصيات التى كانت تشكل الموكب وكذا وظائفها وأدوارها، ومن السهل أن نتعرف على التشابه بينها وبين الموكب الانتصارى الذى وصفناه لتونا، وليس هدفنا هنا أن نقصد مقارنة يستطيع القارئ أن يقوم بها بسهولة^(٢)، ولكننا سنقتصر فقط على ملاحظة أن كليمنيس السكندرى كان تحت عينيه الموكب الانتصارى الذى كان فى مدينة هابو، ولم يكن له أن يصف بطريقة أخرى مختلفة ما قام بها الشخص الذى أشار إليه باسم

أما النتيجة التى توصلنا إليها، فقد وجدت سنداً جديداً لها فى الأثر القيم الذى عثرنا عليه فى رشيد. فإننا نقرأ فى الواقع فى الكتابة الإغريقية التى ندين بترجمتها إلى السيد أميلون وصفاً للمعبدة التى أسسها مجمع الكهنة المصرى على شرف بطليموس أبيفان؛ وقد قيل فيها^(٣) أننا سنخرج فى الاحتفالات العظيمة قدس أقداس المعبد المقاصير أو الصناديق التى تضم تماثيل الآلهة وتمثال الإله إبيفان وليس خارج القول أن نلاحظ هنا التشابه أو المماثلة الكاملة بين الصناديق التى أشير إليها فى الكتابة، وتلك التى نقشت هنا؛ فقد توج الجميع بزخرفة واحدة وهى الأقاوى الصغيرة .

(١) انظر الاستشهاد رقم ١ فى نهاية هذا البحث.

(٢) نحيل القارئ هنا إلى المؤلف المسمى لشميدت، الذى يلقى المزيد من الضوء على هذه الجزئية.

(٣) انظر كذلك التفسير الذى أعطاه السيد أميلون للسطور ٤٢، ٤٣ من الكتابة الإغريقية لحجر رشيد.

الموضوع الثانى : من أسطح المعبد والقرية التى بنيت هناك وعن المباني التى توجد خلف فناء الأعمدة

كان باب فناء الأعمدة من الشمال الغربى مردوماً حتى قمته وكان هذا الردم يرتفع من ناحية وأخرى فى الخارج حتى كورنيش المبنى وهذا ما يسهل الصعود إلى الأسطح ونلاحظ هناك بقايا أقدام إنسان قمنا برسمها فى اللوحات وبالقرب منها حروفاً رسمت بشكل ضخّم لكتابة نحكّم عليها بأنها كتابة سرّيمة للمصريين القدماء نظراً لتشابهها مع الحروف الهيروغليفية وهذه هى بلا شك نتائج رحلات الحج التى كان يقوم بها سكان مصر القدماء ، أو من كانوا يأتون من بلاد بعيدة لأن شهرة العظمة والقوة التى تميز هذا البلد قد جذبتهم وكان هؤلاء يريدون أن يتركوا أدلة على مرورهم فى هذه الأماكن المعبّية .

ويحتمل جداً أن تكون سياسة الحكومة هى العمل على جمع كل أقاليم هذا البلد وكذلك البلاد المفتوحة فى عبادة الآلهة نفسها بإقامة بعض الأعياد العامة التى كان يحتفل بها فى أوقات معينة إما بمناسبة أحداث مدنية أو دينية كبيرة وإما بمناسبة تعاقب الفصول .

أضف إلى ذلك أننا نعرف ميل الشرقيين بصفة عامة والمصريين بصفة خاصة لرحلات الحج وقد أشار هيرودوت إلى العديد من هذه الرحلات التى يقد فيها سكان مصر بالآلاف فى فترة الأعياد التى تقام فى المدن الكبيرة ويتحدث عن تلك التى أقيمت فى عصره فى مصر السفلى وهى أكثر جزء أهل بالسكان فى هذا البلد وكانت توجد فيها مدينة منف العاصمة ويمكن أن نقول إن المصريين المحدثين قد أخذوا هذا الميل إلى الأعياد من أجدادهم وفى هذا الخصوص كما فى أحوال أخرى يمكن أن يلاحظ بشدة ثبات واستمرار هذه الأشياء فى الأعراف التى يمكن أن يوحى بها المناخ ويمكن أن نذكر عدداً من أماكن الحج التى يقد إليها سكان البلد والتى لا يراعى فيها تماماً قوانين اللياقة كما كان فى عصر هيرودوت .

وما زالت أسطح فناء الأعمدة مليئة بستين مسكناً متواضعا من الطوب النيرى التى ارتفعت فى العصور الأخيرة وقد هجرت الآن بالكامل ويبدو أن ترك هذه القرية كان ناتجا من نقص السكان التدريجى فى سهل طيبة ومن الإصلاح السيئ للترخ ولم تعد مياه النيل تصل إلى حدود الصحراء إلا فى الفيضانات الكبيرة أما فى الفيضانات المادية فعلى السكان أن يبحثوا بالقرب من النهر على المياه الصحية التى تتوقف عليها حياتهم .

وعندما نخرج من الباحة متقدمين نحو الشمال الغربى نجد أمامنا فضاء كبيرا مليئا بتلال من الردم وقد أحيط من كل جانب بجدار سور يرى شمالا على امتداده وبداية من خارج الفناء نقطع مسافة ستين مترا حتى باب عرضه سبعة وسبعون سنتيمترا وبميدا عن ذلك يمتد الجدار لمسافة ستة وعشرين مترا ثم يعود بعد ذلك إلى زاوية قائمة فى طول ثلاثة وعشرين مترا ثم يأخذ من جديد اتجاهها موازيا للاتجاه الذى أخذه أولا ولكن الردم تجمع فيه بشكل كبير لدرجة أنه قد غطى بالكامل و لم يمد يظهر إلا من مكان لآخر وقد وجدنا قطعا من الجرانيت الأسود وعليها حروف هيروغليفية فى الزاوية الغربية لجدار السور وهذا ما دفعنا للاعتقاد أنه كان يوجد فى هذا المكان وربما ما زال يوجد تحت الأنقاض مبان بنيت من مواد مشابهة ومن المؤكد أن هذا المكان كله كان مليئا بالآثار إذا حكمنا على ذلك من أسوار هذا الطراز التى لاحظناها فى أماكن عديدة وعلى الأخص فى الكرنك ونأمل أن يستطيع الرحالة الذى سيأتون بعدنا أن يواصلوا التقيب هنا ونستطيع التأكيد أن نتائج أبحاثهم ستعوضهم كثيرا عن المشاق التى سيواجهونها ولا يسمح الردم الذى يغطى حائط السور بأن نرى ما إذا كانت واجهاته الداخلية مزخرفة بأشكال وحروف هيروغليفية منقوشة أم لا ولكن الواجهات الخارجية قد غطيت بذلك .

الموضوع الثالث: النقوش الخارجية للمعبد .

لقد غطيت واجهة حائط السور التي تواجه الجنوب فى الجزء المتصل بالمر للفناء الجانبى بنقوش ذات علاقة بالحرب ونرى فيها شكلا ضخما يقدم للإله ثلاث مجموعات من الأسرى تتكون من سبعة أشخاص بعضهم فوق البعض الآخر نمرف من ملابسهم أغطية رؤوسهم ذات الريش أنهم هنود .وعندما نتقدم جنوبا . نرى على الحائط نفسه بطلا يصعد على عرية تجرها خيول ويحمل كثافة سهام معلقة خلف ظهره .وقد أحيط بمجموعة من العبيد .ووقف خلفه كذلك جنديان يحملان أعلاما ترافقه دائما ؛ ثم بعد ذلك يتقدم عسكريون يصطفون على الجانبين وهم مسلحون بالأقواس والدروع التى يرفعونها بالقرب من رؤوسهم ثم يتبعهم جنود آخرون يصطفون أريما جانبيها .وعسكريون من الرتب المتقدمة يحملون لافتات على شكل سيقان وزهور اللوتس وبعد ذلك ندخل خضم المعركة ونرى فيها رجالا وخيولا قد سقطوا تحت المرات ووطأتهم غالبعض منهم يهاجمون أعداءهم .وهؤلاء يتدربون بدروعهم ويقاومون بضريه رمح يجرحون به أعداءهم وهناك العديد من المحاربين يرشقون بالنبال من أعلى عربتهم ولكن البطل الرئيسى هو الذى يلتفت النظر، وهو نفسه الذى نراه فى كل الممارك يلاحظ بشكله الضخم .فهو يطلق خيوله بكل سرعة ويسبب المذبحة والموت فى المكان فقوسه ممتد وسهمه يتأهب للانطلاق بيديه المخيفتين وتشير الأطلر المتمرجة والخطوط المتموجة بعد ذلك إلى الشكل الخارجى لنهر يمنح الردم المتجمع حول الجدار من رؤيته على امتداده.

كما يوجد فوق المشاهد الحربية المختلفة لوحات تمثل القرابين المقدمة للألهة ونلاحظ فيها على وجه الخصوص شارات وصناديق محمولة على قارب مقدس.

وتعطى الواجهة الخارجية لجدار السور من الناحية الشمالية نقوشا لا تقل أهمية عن تلك التى توجد فى الواجهة الجنوبية .ونلاحظ بداية من الزاوية الشمالية فرقة من الجنود الذين يمثلون جزءا من جيش حارب الهنود . ويسوق

وهؤلاء الجنود الأسرى ويماملونهم معاملة سيئة بضربيات الرماح ونرى أسرى آخرين يسحبون دون أن يقع عليهم أى أذى وأمامهم شخصيات ترتدى ثيابا طويلة. كما يوجد ثلاثة صفوف من الجنود والأسرى البعض منهم فوق الآخر وهناك - بعيدا عن ذلك - بطل يصعد عرية وتمسكه الشماعات وأمامه جنود يسحبون بترتيب على هيئة فرق ويحمل عديد منهم الأعلام والهباء المربعة ثم يأتى بعد ذلك شكل ضخم يمثل البطل نفسه ثم يأخذ بيده اليسرى قوسا وسهاما، ويقود بيده اليمنى خيوله. وهو على رأس قواته المسلحة بالرمح القصيرة والدروع التى اصطفت على هيئة ستة صفوف ثم يتغير المشهد بعد قليل مقدما دائما البطل نفسه وهو يطلق خيوله بكل سرعة ويرشق الهنود بسهامه. وهؤلاء يتشاجرون مع المصريين ويشكلون تلاحما كبيرا من الرجال والخيول والعربات التى يسابق بعضها البعض الآخر والموتى والمشرفون على الموت الذين تطأهم الأقدام .

وبعيدا عن ذلك يلتفت البطل^(١) وهو يصعد على العرية ليرشق بالسهم كذلك على المعترك الذى يبدو أنه يبتعد عنه : وقد انطلقت جياده بكامل سرعتها تدوس تحت الأقدام أسودا رشقتها الحراب وتدفح هذه اللوحة إلى الاعتقاد بأن البطل المصرى وهو الذى خُصص النقش لمآثره على كل جدران سور مدينة هابو لم يكن عليه فقط أن يدعم الحرب ضد البشر فى الأماكن التى يحمل إليها عظمة أسلحته ولكنه كان عليه كذلك أن يحارب الحيوانات المتوحشة وفى الواقع فإن الأسدين اللذين يوجدان أمام العرية قد أصيبا بحراب المنتصر. فالأسد الأول تمدد مشرفا على الموت وعلى وشك أن تطأه أقدام الخيول. أما الثانى، فقد اخترقته أربعة سهام ولا يستطيع أن يفلت من قبضة الموت ويهرب عبر الغاب المزروع ولا يعد هذا النقش القيم من جهة التاريخ^(٢) أقل من الآخر من الوجهة الفنية. ويمكن أن نلاحظ وضوح وجراة الرسم وتنوع هياكل الأشكال. وقد اكتسب التعبير عن الألم فيها واقعية أكثر .

(١) انظر اللوحة ٩، شكل ١، المجد الثانى من لوحات العصور القديمة.

(٢) انظر فيما بعد.

كما نجد أسفل الأسود جنود مشاة يتسلحون بأسلحة مختلفة ويرتدون ثيابا مختلفة^(١) ومع المتقدمين دروع تنتهى بشكل مربع من طرف ومستدير من طرف آخر ويحملون _ فضلا عن ذلك _ مقامع طويلة. أما من يلونهم غلهم أغطية رأس مخروطية الشكل وقد سلح كل واحد منهم بحرية .

وهناك آخرون يحملون أغطية رأس دائرية الشكل معقودة بشريط تحت الذقن وتعلوها كرات معدنية صغيرة كما نجد آخرين لهم غطاء رأس يبدو معقوداً من أعلى الرأس حتى الرقبة. البعض مسلح بالدروع والرماح البعض الآخر بالنبل والكتائن .

وعلاوة على ذلك يفصل خط طويل عمودي من الحروف الهيروغليفية^(٢) الموضوع الذى وصفناه والموضوع الذى يليه الذى نرى فيه كذلك البطل نفسه ولكن هذه انتصارات أخرى ومعارك من طبيعة أخرى حيث ينزل المنتصر من عربته ويمسك حاملي السلاح بالأعنة. بينما سائس يوقف بالخطام الخيول التى لا تزال هائجة ويهتّم بتهديتها ويستعد رجالان آخران لتضميدها ممسكين فى اليد عصا منحنية يصعب أن نعين فيما تستخدم وتختلف ألقم هذه الخيول قليلا عن تلك التى وصفناها قبل ذلك. ولكن الخطام هو نفسه بكل تأكيد ويعلو رأسها أغطية فيها زهرة لوتس مقلوبة. وقد غطيت هذه الخيول بغطاء سرج مشابه للذى وصفناه قبل^(٣) ولكن لها _ علاوة على ما سبق _ سرج وضع بالقرب من الفارب* وقد ثبت السرج بأحزمة تمر تحت البطن وأمام اللبان* وقد صنعت العربية من الممدن ونرى كتائن مليئة بالسهام مربوطة فيها على الجوانب .

(١) لم ترسم هذه النقوش .

(٢) انظر اللوحة ١٠، المجلد الثانى من لوحات المصور القديمة.

(٣) انظر فيما سبق.

(*) الفارب أو الحارك (ما بين المنق والصهوة فى الدواب) (المترجم).

(*) اللبان: صدر الحصان (المترجم).

ثم ينزل البطل من العربة مرتديا ثياب الحرب وقد تميز بمقاب يعلق فوق رأسه وتبعه أحد حاملي الشعارات التي لا يشير بدونها أبدا فتراه يخرج سهما من كنانته المسلح بها ويستعد لإطلاقه بقوسه الذي بسطه قبل ذلك خطأ بقدميه أعداء مهزومين كرمز للنصر الأكيد الذي سيجرزه ولا يمكن أن نرى هذا المشهد الرائع دونما أن نشعر بإحساس الإعجاب الحى ودونما أن نحكم بالعدل على فن المصريين وليس هذا لأنه _ لكي نصل إلى الكمال _ يمكن أن يقارن بالنقوش الجميلة فى النقوش التي تركها لنا الإغريق ولا يجب أن نوازن بين أعمال أنجزت بنظم مختلفة تماما وحسب معطيات مغايرة ؛ ولكن هذا الشكل الذى يقارن بنقوش المصريين الأخرى هو أحد الأشكال التي نفذت بدقة وقد يؤكد هذا الشكل وحده أن الفن _ كما يفهمه المصريون _ وإن لم يكن لدينا إضافة إلى ذلك نماذج أخرى تتميز بالدقة _ وصل عندهم إلى درجة كبيرة من الكمال ولم نجد هنا هذه الهيئة الثابتة التي لا حركة فيها والتي تتميز بالصرامة فى النقوش المقدسة ولكن الشكل قد امتلأ حيوية وحركة ، أما الحدث فأصبح أكثر إثارة للأحاسيس : فهو بالنسبة للنقوش المصرية كأبولو دى بيلفيدر بالنسبة للتماثيل الإغريقية . وقد يكون من المفيد ملاحظة التشابه بين هيئة أبولو والمحارب المصرى : فإنه الإغريق يأتى ليرمى حرية مخيفة تهزم الثعبان بيثون . أما بطل المصريين ، فسيطلق سهمه الذى يجلب الموت فى صفوف الأعداء ويسبق البطل أربع من رماة السهام لهم نفس هيئته : حيث نرى كنانتهم مفتوحة يخرجون منها سهاماً يوجهونها إلى الأعداء . ولكن قامتهم أقل كثيراً من البطل ومع ذلك فهي بحجم كبير و تتمرف من خلالها على محاربين متميزين وفى الواقع فقد لاحظنا فى كل مكان أن المصريين يميزون بين شخصياتهم الكبيرة ليس فقط بالرمز والشعارات التي تحيط بهم ولكن كذلك بارتفاع القامة وما قدموا هنا هم بلا شك ضباط من الدرجة الأولى .

وتدور المعركة التي تظهر هنا على المياه خيفجصها بدقة _ وانتباه ^(١) سنعرف بلا شك أن أسطولا مصرياً كان فى عراك مع أسطول عدو ، وأنه كان يساعده

(١) انظر اللوحة ١٠ ، المجلد الثانى من لوحات المصور القديمة .

جيش مصرى على الأرض التى لم تقدم هنا إلا البطل الذى يقوده والقادة الذين كانوا تحت قيادته كما لو كان هذا يظهر أن أهمية بعض الشجعان تحل وحدها محل جيش كامل وقد تميزت السفن المصرية بأطرافها المزخرفة برأس أسد وكان الرجال الذين يركبونها يتعرف بعضهم على بعض أولاً بهيئة رأسهم وملابسهم وأسلحتهم وكذلك بشكل دروعهم المستطيلة وهو شكل وصفهم المؤلفون^(١) القدامى به، ويميز المصريون بطريقة أكثر دقة.

كما نرى على يسار الرسم ثلاثة من السفن المصرية^(٢) التى وضعت إحداها فوق الأخرى وهو ترتيب ربما يكون قد استخدم ليمالج عيب المنظور وهناك قارب رابع على اليمين^(٣) تجاوزت قطع أسطول الأعداء من الخلف وتتقدم لى تجتمع مع الثلاثة الأخرى وقد عانت السفن المصرية قليل فى المعركة، لكنها احتفظت بصواريخها وأشرعتها وقادتها ومُجندفيها ولها كذلك النوتى الذى يبدو وكأنه يخرج من صار ينتهى بزهرة اللوتس ويبدو أن هذه الشخصية تلعب هنا دوراً مهماً لأنه يسيطر على كل السفينة ويمكن أن يلحظها من بعيد فهو يرشد الربان موضحة المناورات التى لا بد من القيام بها حسب الحركات التى يلاحظها فى الأسطول المعادى.

ويدل المظهر العام للسفن المصرية على النجاحات الباهرة التى مستوح جهودها ويبدو من عليها فى هيئة حربية وحيوية. فالبعض يطلق السهام والأخرى مسك بمقامع ويستعد ليوجه بها ضربات قوية فى الوقت الذى يرفعون أمام جسدهم الدرع التى تقى من يمكن ضربات العدو ضدهم وعلى سفينتى

(١) اعتماداً على تأكيدنا، فلن نذكر هنا إلا نصاً واحداً مأخوذاً من الكتاب السادس من "cyropédie"

de Xénophon" حيث يوضح هذا المؤلف ليس فقط الدروع الكبيرة التى كان يتطلى بها المصريون

ولكن كذلك رماحهم وسيوفهم القصيرة كما تقدمها مدينة هابو. وهو عبارة عن مزيد من وصف الدروع والأسلحة عند المصريون وهذا الوصف ورد عند إكسيتوهون.

(٢) انظر اللوحة ١٠، ١، ٢، ٣، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة.

(٣) نفسه، رقم ٤.

الميمنة^(١) والميسرة اللتين يراقبان أسطول الأعداء نرى شعارات النصر وقد ملئت بأسرى ربطت أيديهم ووضعوا بين البحارة.

وعلى العكس من ذلك نرى أسطول العدو^(٢) في حالة تذر بهزيمته فقد كان معطلا عن العمل بشكل كامل. وكانت السفن التي ليس لها بحارة ولا ريان ولا شراع تبدو وكأنها تهيم على وجهها بلا تبصر : فقد فقد بعضها الصواري وعتاد السفن وهناك أخرى غطتها القلوع^(٣). انتشرت الفوضى في كل مكان. وكان المحاربون الذين يصعدون إلى السفن نوعين يتمايزان بزيهم وغطاء رأسهم وأسلحتهم ودروعهم. فالبعض يرتدى غطاء رأس ريش ومثبتا على رأسه بشريط معقود تحت الذقن. أما الآخرون فتغطي رأسهم خوذات حديدية^(٤) لها نفس الشكل السابق. ولم ينقطع إطارها الدائري إلا بقرنين موضوعين في الأمام والخلف. وقد سلح الجميع بالخناجر وبالدروع ذات الشكل الدائري وارتدوا قميص غطى صدرهم وجزءا من الذراعين وينزل حتى فوق الركبة والفكرة الرئيسية التي تأتي للعقل بناء على ثياب المحاربين وخصوصا أغطية رؤوسهم ذات الريش هي أنهم يمثلون هنا الهنود وهذا ما قبلناه حتى الآن من خلال أبحاث هذا الكتاب وسنرى بعد قليل أن الشهادات التاريخية^(٥) تساند هذا الرأي وتؤكد. ولا يسمح التشابه الكبير بين هذين الشكلين من المحاربين في أسطول العدو بالاعتقاد بأن هناك أمما مختلفة ولكننا على العكس مدفوعون للاعتقاد بأنهم قوات للشعب نفسه يميز بينها شكل تصفيف الشعر.

(١) نفسه، الأرقام من ٤ : ١.

(٢) انظر اللوحة ١٠، الأرقام ٩ : ٥، المجلد الثاني.

(٣) نفسه، رقم ٩.

(٤) ويبدو لنا أن اللون الأزرق الذي رسمت به الخوذة يمد دليلا على هذا الممدن ومنذنا العديد من المرات مناسبة لإعطاء ملاحظات مشابهة.

(٥) انظر فيما بعد، البحث السادس.

ويعرف أسطول العدو بشكل السفن^(١) التي لا تختلف كثيراً في شكلها العام عن السفن المصرية .

ويعد النقش الذي تحت أيدينا مثيراً للفضول لدرجة تجعلنا نوقف قراءنا عليه للحظة .

ويبدو الحدث أكثر حيوية أمام البطل ونرى فيه الهنود وقد اختلط حابلهم بنابلهم وقد اخترقتهم سهام وهم ما بين ميت أو مشرف على الموت ولا يلاحظ هنا أى أثر للمنظور . ولكن ما تم إنجازه يدل على مدى فوضى هذا المعترك وتكشف جميع الأشكال في هيئتها المختلفة الحالة السيئة التي وصل إليها الجيش ويمكن أن نخمن من العدد الكبير من الأعداء الذي نراه في المقدمة أن الهنود نزلوا على الشاطئ وأنهم دحروا بشدة . ويمكن أن نلاحظ بالقرب من رماة السهام جندياً مصرياً^(٢) يجذب هندياً بذراعة ويعطيه على رأسه ضربة من قوسه .

وها هي ذى سفينة العدو^(٣) الأولى تتخلص ممن فيها وتحمل فقط محاربيين يكفون كل جهودهم لمواجهة سهام البطل المصرى عن طريق اتقاؤها بالدروع المستديرة التي يحتمون بها وهناك آخرون لا يجدون ما يدافعون به ويظهرون في حالة تضرع وهم يتوسلون رحمة المنتصر^(٤) . أما بقية سفن العدو فهي في حالة فوضى كاملة ونرى فيها الهنود كذلك يواجهون عبثاً الضربات الموجهة إليهم وبينما يسقط البعض من سفنهم في المياه يبتذل آخرون كل جهودهم لكي لا يسقطوا كما نلاحظ في هذه المعركة البحرية تصادما بين سفينتين^(٥) . فما هو ذا جندي مصرى يصعد على الجزء الأمامى من مقدم السفينة وهو يرتدى درعه المربوط خلف كتفيه . ومسلح بمقعدة يمسكها بيده اليمنى وهو على هذه الحالة

(١) انظر اللوحة ١٠ ، المجلد الثانى .

(٢) نفسه ، الرقم ١٠ .

(٣) نفسه ، الرقم ٥ .

(٤) انظر اللوحة ١٠ ، الأرقام من ٩ : ٦ .

(٥) نفسه ، الرقمين ٧ ، ٢ .

يمسك بقوة بذراعه هنديا وينزعه من على متن سفينته وهذا الهندي على وشك أن يصرع .

وتعطى السفينة المصرية نفسها^(١) التي تقدم الفعل الشجاع هذا مثالا آخر يعلن الرحمة والإنسانية : فهذا مصرى يمد يديه إلى أحد الأعداء الذي يطلب رحمته خيفعل كل ما هو وسعه ليخرجه من المياه التي أوشكت على ابتلاعه .

وفي سفينة أخرى^(٢) نرى هنديا جاثيا على المقدمة ويدها مربوطتان خلف ظهره ويرفع مصرى على رأسه مقمعة يستعد لأن يصيبه بها . ويلا شك فإن روح التمرد تدفع إلى الثأر من هذا البائس .

ويمجرد رؤية هذا النقش الذى يقدم بوضوح أحد المعارك البحرية نتساءل لماذا لم يظهر المصريون المياه كما نراها فى أجزاء النهر المنقوشة على الحوائط الخارجية لمعابدهم؟ ونعتقد أن السبب هو الفرق الذى كانوا يعرفونه بين مياه الأنهار العذبة والمفيدة ومياه البحر . ونعلم أنهم كانوا يعتبرون فى نظامهم الأسطورى والدينى أن مياه البحر ضارة حيث إنها تجعل الأراضي التي تتاخمها غير صالحة للزراعة ولا للسكنى : وكانت كذلك بالنسبة لهم تيفون الذى كان يمتلك قديما نصيب أوزوريس أى أرض مصر الخصبة وليس غريبا أنهم _ لكى يظهروا مياه البحر _ لم يريدوا أن يدنسوا صفة مقدسة كانوا يستخدمونها فقط فى تقديم المياه العذبة . وتدفعنا هذه الملاحظة نفسها إلى الاستنتاج أن المعركة التي وصفناها وقعت على البحر . وسنرى بعد قليل الشهادات التاريخية التي تؤكد هذا الرأي^(٣) ، الذى سنضيف بناء عليه كذلك أن شكل السفن يختلف دائما عن شكل تلك تبهر فى النيل . والتي وجدنا مناظر لها فى المقابر لا سيما فى الكاب^(٤) .

(١) نفسه، رقم ٣.

(٢) نفسه، رقم ١.

(٣) انظر للبحث السامس فيما يمد.

(٤) انظر اللوحة ٦٨، المجلد الأول من لوحات المصور القديمة.

وعلى يسار موقع المعركة البحرية خرى الأسرى الذين يساقون أمام المنتصر. يربط ذراع بعضهم ويقيد الآخرون بالأصفاد. ويقتادهم مشى مشى ضباط مصريون. سبقهم عسكريون يظهرون أنهم أعلى رتبة وقد ارتدى هؤلاء ثيابا طويلة ويمسكون فى أيديهم أنواعا من البيارق أو لريش كرمز للنتصر. ويظهر أول الجميع كأنه يعلن للمنتصر بحركة ما أنه يسوق إليه أسرى. ويصعد البطل على الدرجة الأولى من الهيكل ويتلقى تحيتهم ويعطيهم يده ليقبلوها. وقد وضعت خلفه شعاراته وبيارقه .

كما يوجد أسفل النقش قوات مصرية^(١) وأسرى هنود يسيرون أمامهم ونلاحظ _ أولا _ على اليمين أريمة جنود مشاة مسلحين بالرماح القصيرة والدروع الكبيرة المستطيلة التى تنتهى بشكل دائرى فى جزئها العلوى. ويمسك هؤلاء فى أيديهم أداة يصعب أن نعين استخدامها. وهذه الأداة تشبه نوعا ما المذارة^(٢) كما يسبقهم اثنان من القواسين المسلحين بأقواسهم ويمسكون فى يدهم اليمنى خنجرا صغيرا منحنيا . بالإضافة إلى أنه هناك حول الصدور وتحت الذراع اليسرى حبال لربط أيدي الأسرى. كما سلحت عديد من الأشكال التى ترتدى ملابس طويلة بأقواس وكناثن. وسبقت بحامل لافتة يمسك فى يده زهرة لوتس بساقها الذى يستخدم كيبريق وخلف هذه الأشكال خرى شخصيات تحمل على ظهرها أوانى مخصصة لحمل الطعام : فأحدهم يمسك بيده قرية لتوضع فيها بعض السوائل. ونرى كذلك أسرى هنودا يسوقهم أحد رماة الرماح المصريين مشى مشى. وقد ربطت أيديهم وأرجلهم بحبل يحيط برقابهم. ويحتمل أن يكون هؤلاء الأسرى موجودين على امتداد كل النقش العلوى . ولكن الحائط والارتفاع الذى تصل إليه الأنقاض لم يسمحا برسم أو وصف باقى اللوحة.

(١) انظر اللوحة ١٠، المجلد الثانى.

(٢) وربما كانت هذه المذارة تستخدم فى ربط الأسرى بعضهم ببعض من الرقبة كما نرى فى النقش نفسه كما هو الحال اليوم بين قبائل الزنوج.

ويعد النقش الكبير وخلف المنتصر غرى عربية شبيهة بتلك التى ترى على اليمين. وهذه أيضا عربية البطل الموجود فى المشهد الأخير والذى يظهر وهو يتلقى القرايين ثم يدير ظهره إلى عربته كما فى الجزء الأول من النقش.

المبحث السادس:

مقارنة الأعمال الحربية التى نسبها ديودور وهيرودوت إلى سيزوستريس والمشاهد العسكرية المنقوشة على جدران معبد مدينة هابو والعلومات التى استخلصت من ذلك بالنسبة لتاريخ المصريين القديم.

تتشابه نقوش معبد مدينة هابو كثيرا مع ما ذكره لنا ديودور الصقلى عن أعمال سيزوستريس الحربية الكبيرة وعن عودته إلى مصر بعد غزواته ويبدو من المهم لنا أن نقوم بمقارنات لكى نحدد هوية البطل الذى تحدث عنه هذا المؤرخ . والذى نراه فى أماكن مختلفة كثيرة على حوائط مدينة هابو . وسنبدا أولا ببعض الملاحظات عن الثقة التى يجب أن توحى بها كتابات ديودور الصقلى. يبدو لنا أن تأثير هذا المؤرخ له أهمية كبيرة .

كانت حوليات المصريين والكتب التى كتبها كهنتهم هى المواد التى ألف منها تاريخه - كما قال هو نفسه - فى أماكن عدة من مؤلفه . وعندما كان ديودور فى مصر أراد أن يرى بعينه البلد الذى كان عليه أن يتحدث عنه. ومع ذلك فلا نعتقد أنه زار آثار مصر العليا بل على العكس يبدو لنا أنه رأى مصر السفلى. ولكنه اقتبس من بقايا مكتبة الإسكندرية التى سلمت من تهب هذه المدينة خلال حرب قيصر الجزء الأكبر من المادة الضرورية لتأليف كتابه . وكان الإغريق الذى كانوا قد سبقوه الذين رأوا قديما الأماكن التى تحدث عنها قد قدموا له مساعدة كبيرة فى تأليف كتاباته. ويبرهن على ذلك الوصف الذى قدمناه لأحد مباني^(١) طيبة المتهدمة مع معبد رمسيس الثانى الذى وصفها ديودور نقلا عن هيكتايوس الذى كان - إذا صدقنا هيرودوت فى

(١) انظر المبحث الثالث من هذا الفصل.

ذلك - فى طيبة وكانت له علاقات مع كهنة هذه العاصمة القديمة ومع ذلك فلا نريد أن نوحى بأن كل الأحداث التى رواها ديودور كان لها أساس ولا نريد أن نضيف كثيرا من الثقة لقصصه التى لا يبدو أنها توحى بذلك؛ لأنه قال - فيما يخص بعض الأحداث المشكوك فيها - إنه لا يهدف إلى فصل الحقيقة عنها ولكنه عندما يذكر الآراء المختلفة التى يجدها عند المؤرخين يترك اختيارها إلى فطنة القراء. ولكن لا يكون ذلك وفقا لمطابقة هذه القصص مع الأشياء التى وجدت فى الأماكن نفسها التى أتاحت لنا استخلاص النتائج وإعلان آراء تكتسب بذلك احتمالية أكبر .

ونأتى إلى الموضوع الذى نبحثه أساسا. خفا هو ذا ديودور الصقلى يعبر عن رايه حول سيزوستريس الذى نعتقد بأننا لا بد أن نرى صورته فى غالبية نقوش معبد مدينة هابو حيث يقول^(١): "فمن كل ملوك مصر هذا هو الذى قام بأعظم واشهر الأعمال. ولكننا - مثل المؤرخين الإغريق كذلك الكهنة والشعراء المصريين المختلفين فيما بينهم - نحاول أن نذكر ما وجدناه أكثر احتمالا وأكثر مطابقة للآثار التى مازالت موجودة فى مصر".

وتبين هذه المقدمة لنا بما فيه الكفاية طبيعة الأدلة التى سيستخدمها ديودور وقد كنا نشك قبل ذلك فى أن ما سيذكره عن سيزوستريس ليس إلا تفسيراً للنقوش التى توجد على الآثار. وهذا ما يبدو وأن كلمة علامة التى توجد فى النص توضحه .

وبعدما أوضح ديودور بالتفصيل الطريقة التى نشأ بها سيزوستريس والتمارين الجسدية والأعمال التى قام بها فى شبابه. أخبرنا أن الجزيرة العربية^(٢) كانت أول مسرح لأعماله الباهرة وأنه قاتل فيها الحيوانات المفترسة وأنه تحمل الجوع والعطش فى الصحراء. واستعبد كل شعوب الجزيرة العربية الذين لم يكونوا أبدا ليخضعوا للرق .

(١) انظر الاستشهاد رقم ٢.

(٢) انظر الاستشهاد رقم ٣.

ما هو التطابق الذى يوجد بين هذه القصة وبين النقش الذى وصفناه^(١) وهو الذى ضرب فيه البطل المصرى بحرايه أسدين تمدد أحدهما ميتا وهرب الآخر عبر غابات البوص ١ هل نشك فى أن النقش لا يتطابق هنا تماما مع الأحداث التاريخية ؟

وها هى ذى أعمال سيزوستريس عندما كان شابا فعندما استدعى إلى العرش بعد وفاة أبيه خطط لمشروعات كبيرة وبتشجيع من الآلهة شرع فى غزو العالم فرتب أمور المملكة ونظم الأقاليم ووضع على رأس كل منها حاكما وجمع كل الرجال الأشداء فى الدولة^(٢) وكون منهم جيشا يتناسب مع ضخامة مشروعه حيث تكون من ستمائة ألف رجل من المشاة وأربعة وعشرين ألف من الفرسان سبع وعشرين عربة حربية .

وستبدو هذه القصة مبالغا فيها بلا شك فكلهما كان ازدهار مصر فى العصور القديمة فيصعب أن نعتقد أنها استطاعت أبدا أن تكون من أرضها فقط قوة مسلحة بهذه الضخامة ونرى أن هذا المبالغة ثمرة للخيلاء وأن الكهنة الذين كانوا يشرحون للرحالة الإغريق الذى اقتبس ديودور جزءا من قصصهم نقوش معابدهم حتموا من أن يستسلموا لرغبة المبالغة فى قوة الشعب الذى يحكمونه .

ويبدو هذا النزوع الطبيعي للمبالغة كنتيجة لأثر المناخ وقد احتفظ بها حتى العصور الحديثة ولا تتحدث شعوب الشرق اليوم أيضا عن جيوشها إلا بهذه المبالغة فهى دائما _ عندما تسمعهم _ أكثر عددا من نجوم السماء وحببات الرمل التى يلقيها البحر على شواطئه .

ويضيف ديودور أن سيزوستريس بدأ بتوزيع أراضي مصر الأكثر خصوبة على جميع جنوده لكى يكونوا مستعدين للرحيل بكل شجاعة عندما يتركون لعائلاتهم خيرا كافيا : " وعندما شرع فى السير توجه أولا إلى الأثيوبيين الذين كانوا فى الناحية الجنوبية^(٣) وعندما هزمهم فرض عليهم الجزية من الذهب وخشب

(١) انظر اللوحة ٩ ، شكل ١ ، المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة .

(٢) انظر الاستشهاد رقم ٤ فى نهاية هذا الجزء .

الأبنوس. والعاج ثم جهاز أسطولا مكونا من أربعمائة سفينة شراعية فى البحر الأحمر وكان أول حاكم فى هذه البلاد بينى سفنا طويلة. فأصبح - بواسطتهم - سيد كل الأقاليم البحرية وكل جزر البحر حتى الهند فى الوقت الذى كان يقود - هو نفسه - جيشا بريا وأخضع آسيا كلها".

هل يمكن أن نعرف مدى مطابقة هذه القصة مع المعركة البحرية المنقوشة على الجدران الخارجية لمعبد مدينة هابو ؟

وكانت السفن المصرية التى نراها فى هذه النقوش تمثيلا لجزء من هذا الأسطول الكبير الذى جهزه سيزوستريس وقد ساعد هذا الأسطول البطال نفسه كما يوضحه أى مؤرخنا بطريقة يقينية .

ولم نعد نستطيع أن نشك فى أن المعركة التى وصفناها^(١) لم تقع على البحر وقد أعطينا قبل ذلك عدة أسباب تدفع إلى هذا الاعتقاد. ولكن السبب الأقوى هو بلا ريب التوافق بين النقوش التى مازالت موجودة وقصة ديودور نفسها. ونكرر هنا أن شكل السفن يؤكد أيضا هذا الرأى لأنها لا تشبه فى شىء تلك التى تبحر فى النيل. والتى وجدنا صورا لها فى المشاهد المنقوشة على جدران المقابر. وهناك حرف مرتفع يمر من خلاله المجدافان ومهمته حماية القارب من طفيان الأمواج وربما كانت هذه السفن النموذج الأصلى للسفن الشراعية الحربية الكبيرة ذات الصفوف الثلاثة من المجاديف. والتى كانت تبنى فى عصر بطليموس. التى تركت أثينا أو وصفا رائعا لها. ومع ذلك نرى هنا إضافة إلى كل هذا. استعمال الأشرعة التى لم يستخدمها الإغريق فى سفنهم الضخمة .

"ولم يقطع سيزوستريس^(٢) كل البلاد التى حارب فيه الإسكندر فحسب ولكنه دخل حتى إلى البلاد التى لم يدخلها الملك المقدونى أبدا. فقد مر فى

(١) انظر الاستشهاد رقم ٥ .

(٢) انظر اللوحة ١٠، المجلد الثانى.

(٣) انظر الاستشهاد رقم ٦ فى نهاية هذا المبحث.

الواقع - وعبر بلاد الهند ليصل حتى المحيط الشرقي الذى عاد منه عن طريق المشرق وغزا سبتي حتى نهر تانايس الذى يفصل آسيا عن أوروبا -

ويوجد كذلك تشابه شديد بين هذه القصص والنقوش التى ترى علي الجدران الخارجية للمعبد ويحتمل أن يكون النهر الذى يظهر فيها هو نهر الجانج. وإذا أزيح كل الردم الذى يغطى كل الحوائط الخارجية كمعبد مدينة هابو. فإننا لا نشك فى أن نجد فيها بقية أعمال سيزوستريس منقوشة بالترتيب الذى أعطاه ديودور الصقلى، ويصبح من المحتمل أكثر فأكثر - كما رأيناه قبل ذلك - أن ديودور الصقلى اقتبس مادته إما من حوليات الكهنة وإما من قصص رحالة يمكن أن يكون كاهن مصرى قد شرح له نقوش معبد مدينة هابو جادئا أولا بإعطائه تفسيراً للموضوعات المنقوشة على الواجهة الخارجية من ناحية الغرب ثم يدورون حول الأثر لكى يعودوا إلى داخل المعبد. كما سيؤكد ما سنذكره ويواصل ديودور قوله:

"ولأن سيزوستريس كان يعامل الشعوب التى أخضعها بمعدل فقد فرض عليهم الضرائب على حسب قواهم وأجبرهم على حملها بأنفسهم إلى مصر التى يعود إليها فى نهاية الأعوام التسعة^(١) مصحوبا بشهرة تفوق شهرة كل الملوك الذين سبقوه. فيدخل متبوعا بحشد لا يحصى من الأسرى ومحملا بالفنائم".

ألا تدل تلك النقوش الداخلية لفناء المعبد المعبد على هذه العودة؟^(٢) إلا يتطابق هذا الموكب الانتصارى الذى وصفناها وهؤلاء الأسرى الذين يساقون أمام المنتصر. وهذه القرايين التى تقدم للألهة تتطابق تطابقا كاملا مع ظروف عودة البطل التى أعطانا ديودور تاريخها ؟

وتأتى بعد ذلك شهادة هيرودوت لتتضم إلى شهادة ديودور لتشجعنا على الرأى الذى يقول أن نقوش معبد مدينة هابو تقدم أعمال سيزوسترس الرائعة^(٣) يقول هيرودوت :

(١) انظر الاستشهاد رقم ٧.

(٢) انظر اللوحة ١١، المجلد الثانى.

(٣) انظر الاستشهاد رقم ٨.

"كان هذا الأمير... كما يراه الكهنة... أول من رحل من الخليج العربي بسفن طويلة، فأخضع الشعوب التي كانت تسكن على شواطئ بحر أريتريا، ثم أبحر بعيدا كذلك حتى بحر لم يكن صالحا للملاحة وقتها بسبب انخفاضه .

وتتطابق هذا الظروف تماما مع تلك التي ذكرها ديودور الصقلي بتفصيل أكثر. وإذا كان هيرودوت قد التزم الصمت فيما يخص أعمال سيزوسترس البارعة في هذه المنطقة من الكرة الأرضية، فإن ديودور كما رأينا أضاف إليها كثيرا من التفاصيل، ولا يبدو أننا يجب أن نمسح من صمت الأول أن سيزوسترس لم يدخل إلى الهند، طالما أن كل ما يحكيه... بعيدا عن أن يقدم بشكل موضوعي هذا الحدث- ويؤدي... على عكس ما سبق... إلى افتراض هذه الرحلة؛ لأن قاعدة النقد التي يبدو من المناسب أن نسير عليها هي أننا يجب أن نعطي مصداقية لمن يقدم ظروفًا أكثر تفصيلا بالنسبة للحوادث التاريخية التي لها أساس واحد والتي حكاهها المؤرخون بطرق مختلفة، وعلى ذلك فمن السهل أن نرى أن هيرودوت وديودور... في كل ما يذكرانه عن سيزوسترس- لم ينقلا عن بعضهما على أنه يفصل بينهما قرون عدة؛ ولكنهما نقلًا عن مصدر مشترك، لأنه يوجد بعض الأحداث التي توسع فيها الأول كثيرا وحذفها الثاني كلها تقريبًا . بينما هناك أحداث أخرى عرضها أحدهما أكثر بتمامها ولخصها الآخر فقط .

ولكن الفرق الكبير بين المؤرخين في الموضوع الذي نهتم به هو أن قصص ديودور والنقوش التي تعطي بقية أعمال سيزوسترس الرائعة تتطابق فيما بينها تطابقًا تامًا . لا يوجد بين هذه النقوش والأحداث التي رواها هيرودوت ونستخلص من هذا النقاش الطويل أن المؤلفين أخذًا مادتهما من حوليات مصر وأن كهنة هذا البلد أمدوهما بالتفاصيل التي نقلت إلينا عن حياة سيزوسترس، ولكن لا يبدو لنا أن هؤلاء الكهنة عرضوا على هيرودوت الآثار التاريخية المنقوشة على الحجر والتي كان يجب كذلك أن تثبت صدق كلامهم .

ولن نترك هذا الموضوع دون أن نلفت الانتباه إلى ما قاله أحد أشهر النقاد الذي نشاطه رأيته عن سيزوسترس : فلم يشأ السيد دو بو في المجلد الأول من أبحاثه الفلسفية عن المصريين والصينيين .

أن يمنح سيزوسترس لقب المنتصر . لأنه يعتبره فقط أحد أفضل الملوك الذين حكموا مصر والذين كانوا _ بعد أن خلفوا الملوك الرعاة أكثر الطغاة قساة القلوب الذين أشار التاريخ إليهم _ قد أعادوا للشعب ملكية الأراضي التي انتزعها منهم الملوك الرعاة ومالم يستطع دو بو أن ينسبه خاصة إلى سيزوسترس هو أنه أنشأ على البحر الأحمر أسطولاً كبيراً وقد اعتمد خصوصاً على ما يتميز به المصريين من بغض شديد لا يقهر للبحر ضمن المؤكد أن مياه البحر في النظام الأسطوري والديني كانت توحى لهم بالعرب فهم كانوا يشيرون إليها _ كما لاحظناه قبل ذلك _ كرمز لتيفون عدو أوزيريس^(١) وفي البحر كذلك تقعد مياه النيل المقيدة وهي التي تبث الحياة والنيل يمثل أوزيريس الأرضي . ولكن يجب أن نعتبر أن هذه الآراء الدينية لم تكن لتجعل المصريين يتخلون عن الملاحه في البحر كما أن توفيرهم للحيوانات المقدسة مثل الثور والكبش وكثير غيرها لم يكن ليمنعهم من أكل لحم هذه الحيوانات . كما أن كرههم للأعراب الرعاة لم يكن ليمنعهم من تربية ورعاية الماشية ومع ذلك فيجب أن نأخذ في الاعتبار أنه رغم البغض لمياه البحر فإن البحارة على حد رواية هيرودوت _ كانوا مع ذلك عدداً كبيراً يشكل أحد طبقات البلاد السبعة . وهذا قد لا يكون بكل تأكيد نتيجة لبعض التوسع في العلاقات التجارية وإذا أضفنا إلى هذه الاعتبارات أنه من المقبول بعمامة أن نعطي للمصريين معارف واسعة في الجغرافيا . وإذا قبلنا العلم المعجز الذي أعطاه كليمنيس السكندري^(٢) أو كاتب مقدس عند المصريين سنوافق على أن كثيراً من المعارف لا يمكن أن تأتي إلا من الاتصالات الخارجية القائمة منذ أمد بعيد . لماذا لا يكون سيزوسترس أحد الملوك الفزاة الذين يمكن أن يكونوا قد ساهموا أكثر في هذه الاتصالات بحملاتهم العسكرية ورحلاتهم البعيدة ؟ وعلاوة على ذلك فإن كل الشهادات التاريخية تتوافق لتوضح لنا أن تجارة مصر وجهت أساساً إلى البحر الأحمر . تحت حكم آخر الفراعنة مارس المصريون التجارة بشكل رائع في البحر المتوسط .

(١) انظر أسطورة إيزيس وأوزيريس لبلوتارخ .

(٢) انظر الاستشهاد رقم ١ .

وأن موانئ مصر على هذا البحر كانت مفتوحة للأجانب وها قد وصلنا إلى استنتاج عن طريق الاستقراء والشهادات التي أعطانا إياها المؤرخون أو الآثار التي مازالت توجد في مصر أن الروح الحربية عند المصريين القدماء وغزواتهم الواسعة واتصالهم مع الهند ليست خيالات وأن كل الشكوك التي أثبتت حتى الآن حول حملة سيزوستريس في هذا البلد^(١) وعن وجود الملك الفازى نفسه لا بد أن تتوقف بشكل كامل .

وإذا كان المصريون تحت حكم الملوك الذى خلفوا سيزوستريس قد تنازلوا عن مكائنتهم القديمة فهذا لأن هؤلاء الحكام لم يعرفوا كيف يشيعون بينهم الحماسة العسكرية التى أوحى بها إليهم من سبقهم .

ولم يستطع النقاد الذين لم يروا آثار مصر القديمة مثلنا أن يصدقوا تماماً شهادة ديودور الصقلى خطروا إلى ما يحكيه هذا المؤرخ من غزوات سيزوسترس ومروره بالهند على أنها أساطير اخترعها الكهنة ولكن الآثار تؤكد هذه الشهادة وتقدم بنفسها دلائل حقيقية يستطيع التاريخ أن يستند إليها وهذه الشهادة لا تقتصر فقد _ كما قلنا _^(٢) على شهادة الكهنة . نفضل أن نعتبر نقوش الآثار تخيلات خرجت من عقل الكهنة المصريين ؟ وهذا ما لا يأتى أبداً إلى عقل أى شخص ونعرف جيداً أننا نعطى _ ضد الرأى الذى قدمناه _ شهادة استرابون الذى لم يرد أن نعتقد _ فيما بعد _ ميجاستين^(٣) حدوث حملات أخرى فى بلاد الهند سوى حملات وياخوس والإسكندر . ولكن سترابون نفسه وفى مكان آخر من مؤلفه^(٤) وافق هيرودوت وديودور فى كثير من النقاط حول غزوات سيزوستريس . وجمله يقطع _ منتصرا _ أثيوبيا وكل بلاد سكان الكهوف والجزيرة العربية ووضعه فى النهاية على طريق الهند .

(١) انظر مذكرة القس مينيو فى دراسات أكاديمية التصوص والآداب، المجلد ٢١، ص ١٧٧ و ١٧٨ -

زويجا، من أصل واستخدام المسلات، ص ٥٧٧ - ٥٧٨ - الفن الأفريقى لفيشكونتى، ودراسات التاريخ القديم، بقلم ليفيمل، المجلد الأول .

(٢) انظر دراسات القس مينيو المذكورة سابقا .

(٣) انظر الاستشهاد رقم ٩ فى نهاية هذا القسم .

(٤) انظر الاستشهاد رقم ١٠ فى نهاية هذا القسم .

واستنادا إلى رواية ديودور^(١) فإن معبد مدينة هابو ربما يكون أحد هذه المباني الكثيرة التي رفع سيزوستريس بناءها والتي سيجعل الأسرى الذين اقتادهم في غزواته يعملون فيها .

وها هي ذى وثيقة نستطيع أن نحدد فترتها؛ إذا كان من الممكن أن نقابل بين الأزمنة المختلفة للوك مصر التي نقلها لنا هيروdot ودوديور ومانيتون وجول الأفريقي . وأياها كان الأمر . فإننا لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من أن نرجعها إلى عصر قديم بعيد^(٢) .

أليس من المهم جدا أن نفكر _ بعد عصور كثيرة _ على بناء حفظ بشك جيد مثل مبنى مدينة هابو ؟ من الذي لا يشعر بالانفعال عند رؤية معبد أكبر الغزاة الذين حفظ لنا التاريخ ذكراهم . الذين اعتبرت أعمالهم الرائعة والكبيرة كإعجاز وأسطورة ؟ يشعر الرحالة جيدا أنه يستطيع أن يمر عن كل ما يشعر به وسط هذه المباني التي نشرت فيها الفنون كل عظمتها لتخلد ذكرى الأبطال . فهو يمد بناء هذه الأعمدة المهذمة . وأجزاء المباني المحطمة في فكره . كي يخرج من ركامها هذه القاعات المطمورة . ثم يرممها ويعيدها سيرتها الأولى وإلى روعتها الأولى . ويرى فيها لعمان الذهب والأحجار الكريمة^(٣) . ويزخرها بهذا الأثاث الفاخر والأنيق وبهذه الأقمشة القيمة الواردة من الهند التي نجد نماذج منها في مقابر الملوك^(٤) . ولكي يضيف كذلك إلى عظمة ما أصلحه خياله . فهو يتخيل سيزوستريس نفسه في فناء معبد مدينة هابو معده مستقبلا وسط كبار إمبراطوريته سفراء كل أمم الأرض .

(١) انظر الاستشهاد رقم ١١ في نهاية هذا القسم .

(٢) أرجع المؤرخون المعاصرون فترة حكم سيزوستريس إلى فترة بعيدة ووضعه في عام ١٧٠٠ قبل الميلاد .

(٣) انظر الاستشهاد رقم ١٢ .

(٤) انظر اللوحة ٨٩ . المجلد الثاني .

المبحث السابع:

عن المعبد الصغير الواقع عن سفح الهضبة الصناعية لمدينة هابو

نجد جنوب غربى البرج وعلى بعد ستين مترا تقريبا عند سفح هضبة مدينة هابو الصناعية معبدا صغيرا يحدث محوره مع خط الزوال المغناطيسى زاوية مقدارها ٣٠° ٩٢. ويصل الرواق^(١) الذى يرتفع عن بقية المعبد إلى ثلاثة أمتار عرضا وأربعة أضعاف ذلك تقريبا طولاً. ويضم المعبد^(٢) ثلاث قاعات متتالية . ولم تنقش الجدران الخارجية كما نجد أن سقف الرواق مهدم جزئيا . أو ربما كان لم يتم الانتهاء منه أما الغرفة التى تلى الرواق فلم يبق منها _ ناحية الجنوب _ إلا بعض الأحجار التى كانت تشكل السقف وكانت تضيئها نوافذ فتحت فى الجزء العلوى من الحوائط الجانبية ولا نرى فيها زخارف .

أما الغرفة الثانية، فجدرانها مغطاة بأشكال وحروف هيروغليفيه منقوشة وملونة. وهناك على ثلاثة من واجهاتها الداخلية وحتى منتصف الارتفاع حروف هيروغليفيه منقوشة نقشاً بارزاً وقد لونت أجزاء الحجرة الأخرى ولكن الحروف الهيروغليفيه والأشكال فى أماكن مختلفة عانت من التلف حتى أنها لم يعد يمكن رؤيتها على الإطلاق ويضئ هذه الغرفة مثل سابقتها نافذتان فى الواجهتين الجانبيتين وكوات عريضة بمقدار قدم مربع تقريبا ومفتوحة جنوبى وشمالية السقف .

وعلى الجهة المقابلة لباب المدخل خرى على اليمين قريانا من أرنبيين برين يقدمه كاهن إلى الإلهة إيزيس : وعلى اليسار يقدم قريان إلى حورس الذى توجد خلفه امرأة غطت رأسها بريش عقاب كما يوجد أمام الكاهن الذى يبدو أنه يمسك ساق زهرة قريانا يتألف من عديد من الحيوانات والزهور والثمار التى نلاحظ من بينها عنباً وسمكاً . ونرى كذلك أنواعاً من الحلوى والخبز .

ونمر من هذه الحجرة إلى الثالثة والأخيرة التى تضيئها كسابقتها نوافذ فى أعلى الواجهات الجانبية . وفى الزوايا . حيث إن الجدران قد نقبت ونيشت . أما

(١) انظر ما نقوله عن الأروقة فى وصف الكرنك، فى المبحث الثالث من القسم الثامن من هذا الفصل .

(٢) انظر اللوحة ١٨ ، شكل ١ ، المجلد الثانى .

السقف الذى لون باللون الأزرق، فقد انتشرت فيه النجوم على الجوانب وزخرف وسطه بطيور العقاب التى بسطت أجنحتها وإذا حكمنا على هذا المعبد الصغير بمساحته، فإن أهميته تقل فالعمل لم يكن قد انتهى منه : يدل على ذلك بوضوح رواقه الذى صقلت أحجاره بالكاد . وجدرائه الخارجية التى لم تزخرف ولكنه جدير بالملاحظة لأنه _ نظرا لاحتوائه على نقوش تم إنجازها بالكامل وأخرى بدأ فيها يمثل مراحل عمل الصانع المصريين المختلفة عند تنفيذ النقوش ونرى فيه أشكالا رسمت باللون الأحمر بخط رفيع . وطرافة الرسم التى تقتضى معرفة كبيرة بالأشكال وكثير من المهارة فيمن ينفذونها . وتعتبر هذه الرسوم أعلى منزلة من النقوش .

وقد حددت النسب التى كان يخضع لها الرسامون شبكات مربعة مازالت موجودة إلى اليوم . وكانت هذه هى أولى مراحل العمل الذى نفذها بلا شك نفس طبقة الصانع ونرى بالقرب من هذه الأشكال . التى رسمت بشكل بسيط خشنا رسمت خطوطه الأولى وقد دار الأزميل بكل أطراف الرسم . وعمل على إخفاء المادة التى كانت تحيط بالمكان الذى يحدده قلم الرسام . وقد حددت هذه العملية الشكل المنقوش عن الجدار ولكنه مازال خشنا . وكل الأشكال مربعة . وكل أجزاء النقش كانت بالتصميم نفسه وهذا هو عمل طبقة ثانية من العمال ثم يأتى بعد ذلك فنان أكثر حذقا ليضع اللمسة الأخيرة على العمل الذى بدئ فيه قبل ذلك . ويمطى هذه الأشكال الرقيقة والمستديرة التى نلاحظها بالقرب من هنا فى النقوش التى تم إنجازها بشكل كامل . وهناك أشكال لم ترسم وأخرى كانت تتلألأ بالوانها الزاهية تجعلنا نضمن أن عمل الرسام كان يلى مباشرة عمل النقاش .

ويحمل وضع هذا المعبد الصغير بالقرب من فناء الألعاب على الاعتقاد بأنه لم يوضع هنا مصادفة ولكن ربما لأن هذا المكان الذى يأتى إليه المنتصرون فى الأماكن العامة ليشكروا الآلهة على الانتصارات التى حققوها لهم .

المبحث الثامن:

ساحة الألعاب وعن المعبد الذى يقع على طرفها الجنوبي

الموضوع الأول

ساحة ألعاب مدينة هابو

يقودنا الترتيب الذى تتبعه بطبيعة الحال إلى وصف السور المستطيل الواسع الواقع جنوبى مدينة هابو والذى قلنا عنه بعض الأشياء فى نظرتنا العامة على آثار طيبة. كما يوجد المعبد الذى وصفناه فى امتداد الجانب الشمالى لهذا السور. على مسافة مائة وستين مترا تقريبا. ويمكن أن تكون مساحة هذا الجانب الف متر^(١). ويجب أن نتخيله على شكل كتبان وهضاب أرضية ترتفع عن الأرض بما يقرب من ثلاثة عشر مترا^(٢) يجب أن يضاف إليها كذلك ارتفاع رواسب التل التى اختفت قاعدتهم تحتها. ويصل عرض هذه الكتبان إلى خمسين مترا على وجه الأرض. ولكن أطوالها غير متساوية. ويفصل بينها فواصل تتساوى مساحتها تقريبا. ولا تمتد حتى الجوانب الشرقية والغربية للسور بحيث يوجد فى الزوايا فتحات كبيرة تستخدم كمخارج رئيسية. ومن الصعب أن نميز _ بعد التلف الذى أحدثه الزمن فى هذه الأجسام - حدودها الأصلية.

وقد لاحظنا فقط أنها تبعد عن قمته مسافة من خمسين إلى ستين مترا. ولا تمثل هذه الكتبان لأول وهلة إلا كومة من التراب التى أخذت انحدارها الطبيعى ولكن عندما نفحصها عن قرب وبمنايا هسنمراف على التو أنها بنيت من الطوب الكبير والجفف فى الشمس. ونجد كذلك فى كل الأماكن بقايا واجهة كانت تمثلها هذه الحدود. وقبلما يسمح الشكل الهرمى لهذه الأبنية بالشك فى أنها لم تكن إلا سلسلة من الصروح التى كانت أبوابها تؤدى إلى السور. وربما لم يكن

(١) انظر المقدمة وانظر كذلك اللوحة ١، المجلد الثانى.

(٢) وعندما قيمت بالخطوة، وجد أنها ٩٨٨ مترا.

(٣) أربعون قدما.

ذلك إلا أبنية هرمية ضخمة تمثل فى ارتفاعها شكل شبه منحرف ويفصل بينهما مسافة كانت تستخدم كمخارج ويبدو هذا الافتراض الأخير أكثر احتمالية مثل أماكن أخرى من مصر تقلم جدران سور على حالتها الأولى كما نفترضه هنا كما نجد على هذه الكتيبان بقايا منشآت تدل على أنه كان يوجد هنا بعض القرى التى ساعدت انقاضها كذلك على زيادة حجم الكتيبان وتشويه تناسق أشكالها .

كما يتكون الجانب الغربى للسور من صفين من الكتيبان التى يصل طولها عند القاعدة من خمسين إلى ستين مترا وبينهما فاصل يصل إلى خمسة وعشرين مترا ويتوافق أحد صفوف هذه الكتيبان مع الآخر وتفصل بينهما فتحات وعلى الرغم من تدهمها .

فى كثير من الأماكن إلا أنها تؤكد الرأى الذى قلناه سابقا عن شكلها المبدئى وكان عدد هذه الكتيبان ثلاثة وعشرين وبينهما اثنتان وعشرون فتحة يحتمل أن تكون متساوية فى الأصل ولكنها لم تعد تبدو كذلك اليوم ويبلغ جانب السور هذا ألفين وخمسمائة متر وكانت الكتيبان أقل ارتفاعا من تلك التى تشكل الجانب الشمالى وأطوالها ليست واحدة ويوجد أهم هذه الكتيبان بعد المعبد الصغير مباشرة وهذه هى الكتيبان التى تتطابق فواصلها أكثر وهى التى كان ارتفاعها أكبر كما نجد على غالبيتها شققات الأبنية الفخارية وبقايا المنشآت الحديثة كما نرى أيضا ضريح ولى على الكتيبان الأخيرة ناحية الجنوب التى نجد عليها بقايا مساكن ونلاحظ تقريبا وسط هذه الطريق الطويلة فتحة أكبر من الفتحات الأخرى ويبدو أنها تمتد بعيدا عن السور عبر تلال من الحجر الجيرى التى تشكل فى هذا المكان سفح سلسلة الجبال الليبية وهذه الفتحة تمثل آثار سيل كان يأتى مسرعا _ فى بعض فصول السنة _ من أعلى الجبل ويشق كل الأرض باتجاه الشمال الغربى وتدل الأحجار المستديرة من اليشب والعقيق التى انتشرت فى الأرض على مرور المياه .

أما الجانب الشرقى من السور، فلا يتكون - مثل الجانب الشمالى - إلا من صف واحد من الكتيبان ولكن ما يثير الإعجاب فيه هو وجود فتحة كبيرة فى

وسطه يبلغ عرضها من سبعمائة وثمانين مترا إلى ثمانمائة متروكان ذلك ربما يمثل المدخل الرئيسي .

وعندما ننظر إلى السلسلة الليبية نجد على يمين هذه الفتحة ستة من الكتبان بينها فواصل متباعدة جدا . وترتفع على الكتبان الأخير ناحية الشمال قرية " البميرات" ^(١) . وكلما يصل ارتفاع هذه الكتبان اليوم إلى ثلاثة أمتار ونصف . أو أربعة أمتار ^(٢) وكانت الأرض تنهار شيئا فشيئا بسبب عامل الزمن أو بسبب عمل الناس وتشكل نوعا شكل متبصف حدوة جواد حول القرية . وعلى يسار المدخل الكبير . وبالنظر دائما ناحية السلسلة الليبية لم تمد الكتبان منفصلة ولا تشكل إلا هضبة واحدة وفريدة يقل ارتفاعها بكثير عن تلك التي تحدثنا عنها . ويبلغ طولها ثمانمائة وستة وأربعين مترا ومن اليسير أن نعرف للوهلة الأولى أن سكان البلد استغلوها _ مثل كثير من التلال المشابهة في مصر العليا _ فكانوا يستخرجون منها نوعا من السماد المستخدم في زراعة الذرة . وقد رأينا في هذه الأماكن فلاحين يقومون بأداء عمل من هذا النوع ولم يتركوا عندنا أى شك في سبب هذا التدمير .

ومن ناحية جانب السور الجنوبي نجد كئبانا أيضاً ولكنها كانت أقل ارتفاعا ويمكن تمييزها بصعوبة . وكلما كان يوجد إلا التشابه الذى يمكن أن يؤدي إلى إعطاء هذا الجانب الشكل نفسه الذى عرفناه في الجوانب الأخرى على وجه الخصوص وبطريقة أقل تناقضا الجانب الذى في المواجهة .

أما في الزاوية الجنوبية الشرقية التى يوجد فيها _ كما في الزاوية الجنوبية الغربية _ فتحة واسعة . فنرى أثر فتاة متفرعة عن الجزء العلوى تعبر السهل بمحاذاة السلسلة الليبية . وتوصل مياه الفيضان إلى السور . وعندما يكون فيضان النيل زائدا تزدهر كل أرض السهل بالخضرة وتعطى محصولا وفيرا .

(١) انظر اللوحة ١ ، المجلد الثانى .

(٢) من عشر إلى اثنى عشر قدما .

ولكى تنهى بإعطاء فكرة عن مساحة ساحة الألعاب فى مدينة هابو سيكفى أن نقول: إنها أكبر سبع مرات من ميدان خيل حقل مارس فى باريس^(١)، ولن ندخل فى حسابنا الأرض التى يشغلها صفان من الكتيان التى تشكل الجانب الغربى .

ويصل العدد الكلى للفتحات الموجودة فى جدران السور ،والتي نعرفها بطريقة لا تقبل المناقشة إلى تسعة وثلاثين ؛ ومن المحتمل جدا ألا يرتفع عددها إلى خمسين إذا افترضنا إصلاح الفتحات التى هدمت وهكذا نجد أن الرأى الأول الذى كونه فى المكان وهو أن هذه الفتحات يمكن أن تكون أبواب مدينة طيبة التى تقنى بها هوميروس وشعراء العصر القديم يعد بلا دليل .

وسنعود .. بعد قليل - إلى نص أمير الشعراء هوميروس الذى مجد على هذا النحو الأبواب المائة لأقدام عاصمة فى مصر وسناقش ذلك بشيء من التفصيل^(٢).

فقيم كان يستخدم سور مدينة هابو ؟

إن كل ما يعيط به يدل بوضوح على الهدف منه هل يبدو موقعه بالقرب من مدينة كبيرة كانت عاصمة لمملكة مزدهرة تذكر نقوش الآثار التى توجد فيها بعملات عسكرية واحتفالات بأعياد رسمية .أنه يدل على معسكر محصن وموضع خصص لتجميع الجيوش الكثيرة وساحة ألعاب .ومكان اجتماع للاحتفال بالأعياد العامة ؟

لقد كانت ساحة أوسع من حقل مارس وكانت تتدرب فيها القوات على استخدام الأسلحة . وسباق الجرى وسباق الخيل والعربات ويشكل عام التحركات العسكرية . ومن هنا كانت القوات المصرية تتحرك تحت قيادة أمثال

(١) يصل طول حقل مارس فى باريس إلى ٩١١ مترا ، وعرضه إلى ٢٩٠ مترا . وهذا ما يعطى مساحة إجمالها ٣٥٥٢٩٠ مترا مربعا أى ٩٢٤٠٠ قامة مربعة . أما سور مدينة هابو فيبلغ ٢٥٠٠ مترا طولا ، و ٩٨٨ مترا فذا يماثل ٦٢٤٢٨٠ قامة مربعة .

(٢) انظر للمبحث فى نهاية هذا الفصل .

رمسيس الثانى أو سيزوستريس نحو غزوات مضمونة . وهناك كان أناس كثيرون يجدون الشجاعة والبراعة بالمكافآت والتصفيق وكانوا هنا يتعلمون أن يتصرفوا بشكل جيد . ويرجعوا كل شيء لعظمة الدين والوطن .

وهناك نص مهم جدا لهيرودوت يمكن أن يبرهن على هذا الرأى الذى قدمناه . رغم أنه لا يتعلق مباشرة بمدينة طيبة ولا بالسور موضوعنا يروى هذا المؤرخ^(١) أن المصريين كانوا يختلفون اختلافا كبيرا فى عاداتهم من الإغريق . ولكن مع ذلك كان يحتفل فى أخميم . المدينة المهمة فى صعيد مصر بالألعاب الرياضية الحركية التى كانت من أرقى الألعاب . على شرق الفرس ولتخليد ذكرى الأغريق . ويتيح هذا النص أدرك أن الألعاب كانت تقام فى مصر . ولكن ذلك لم يكن على الطريقة الإغريقية إلا فى أخميم .

وكانت هذه الألعاب _ كما نعرف _ تحتوى أساسا على معارك المصارعين . وكانت ألعاب المصريين مختلفة تماما . ووفقا لرأى بوسويه^(٢) . فإن سياق الجرى وسباق الخيل . وسباق العريات^(٣) كانت تمارس فى مصر بمهارة فائقة . ولم يكن يوجد فى العالم رجال خيل أفضل من المصريين وما يذكره ديودور الصقلى يؤكد أنهم كانوا يمارسون كذلك سباقات الجرى المجبية حقا . وحسب هذا المؤرخ^(٤) فإن والد سيزوستريس . الذى جمع كل الأطفال الذين فى سن ابنه كان يدرهمهم على كل الأعمال من غير أن يعطيهم الطعام إلا بعد أن يقطعوا جريا مائة وثمانين غلوة مصرية وهذه المسافة تماوى تماما طول المضمار سبع مرات .

(١) انظر الاستشهاد رقم ١٢ .

(٢) انظر موجز التاريخ العالمى ، المجلد الثانى ، ص ١٨٩ .

(٣) بالإضافة إلى العريات الكثيرة الموجودة فى النقوش على جدران الآثار ، نجد كذلك فى مقابر طيبة . فن صناعة هذه العريات ، وهذا ما يؤدى إلى افتراض أن المصريين كانوا يستخدمونها كثيراً فى الحرب والألعاب العامة .

(٤) انظر الاستشهاد رقم ١٤ .

ولنتترك هذا الموضوع دون أن نشير إلى أن الألف والخمسمائة متر التي تشكل طول المصور تساوى بالضبط خمسا وعشرين غلوة مصرية من تلك التي تساوى مائة متر وإذا كان عرض السور قد قيس بدقة فإنه كان يمكن أن يكون ألف متر بالضبط أى ما يعادل عشرة غلوات وإذا قيس بالخطوة فإنه سيصل إلى تسعمائة وثمانية أمتار وهناك مجال للاعتقاد بأن مثل هذا التقارب كانت وليدة الصدفة .

وتؤدى هذه الملاحظة أكثر فأكثر إلى تأكيد ما سنشرحه فيما يأتى^(١) من أن الغلوة التي استخدمها ديودور هى تلك التي تتكون من مائة متر أو إحدى وخمسين قامة التي اتفق العلماء عامة على أن ينسبوها للمصريين .

الموضوع الثانى:

المعبد الصغير الواقع على الطرف الجنوبى من ساحة الألعاب

نجد على مسافة تسعمائة متر تقريبا من الطرف الجنوبى للسور وفى اتجاه الطريق الكبيرة لأقواس النصر التي تشكل الجانب الغربى للمساحة بقايا معبد^(٢).

وتقابل على الطريق التي نسلوها لى نصل إليها بعض الهضاب الصناعية التي تبدو لأول مرة وكأنها استمرار لتلك التي ذكرناها ولكن فى الواقع لا يوجد رابط بينها . وقد سمى لنا أهل البلد هذا المعبد " ديرا " والمكان الذى يضمه يسمى " القطرة " وربما ظلت تسمية " الدير " هذه بسبب استخدامه هكذا فى المصور الأولى للمسيحية ومهما كان الأمر فإن هذا المعبد ينتمى إلى العمارة المصرية وليس له الآن الأهمية الكبيرة التي كانت له فى قديماً .

ويقع هذا المعبد على هضبة صناعية تمتد لمسافة ثلاثين مترا من جهة وأخرى من المبنى شمالا وجنوبا . وقد ارتفع هذا الرديم فوق السهل . ويجعلنا هذا

(١) انظر المبحث فى نهاية هذا الفصل.

(٢) انظر اللوحة ١٨، شكل ٤، لمجلد الثانى.

نعتقد بأن المنشآت التى كانت موجودة فى السهل ليست أقدم من غالبية الآثار الأخرى الموجودة فى طيبة . ونصل إلى المعبد عن طريق باب يقع إلى الغرب فى مواجهة النيل . وقد هدم الآن جزء كبير من هذا الباب . ومحوره هو نفسه حيث يحدث زاوية ٩٦ مع خط الزوال المغناطيسى . ويصل سمكه إلى ستة أمتار تقريبا . وقد قسم الباب _ فى الداخل _ ككل الأبواب من هذا النوع _ إلى ثلاثة أجزاء . فيتساوى الطرفان . أما الجزء الأوسط الأكبر فكان يتحمل مصراعى الباب عندما يفتحان . ويدل ما تبقى من هذا البناء أن الباب كان ضخما وأنه كان يلقى مدخل مبنى له أهمية ما . كما نجد بقايا المعبد على بعد واحد وستين مترا من هنا ناحية الغرب . وتمتد فى فضاء مستطيل يصل إلى ثلاثة عشر مترا طولا وثمانية أمتار ونصف عرضا . وندخل إلى هذا المكان عن طريق باب فى جدار هدم جزؤه الشمالى تقريبا . وندخل أولا إلى قاعة مستطيلة يبدو أنها لم تكن إلا استمرارا لأحد الممرات الذى يبلغ عرضه مترا واحدا . ويعزل هذا الممر كل جهات القطعة الوحيدة التى ظلت سليمة والتى تمثل قدس أقداً للمعبد .

أما الجزء الجنوبى من المبنى ، فهو الأفضل حفظا والممر فى ظلمة شديدة . ويستخدم مخرجا لثلاث حجرات طولها أكثر من عرضها وزخرفت جميعها بالنقوش .

وقد أضيئت كلها بنوافذ تم عملها فى سمك السقف . وتحتوى الحجرة الأولى كذلك على بقايا سلم . كان يؤدى إلى أسطح المعبد . وكان يوجد على اليسار ممر مشابه وحجرات مماثلة . ولكن ذلك كله الآن تحت الانقراض .

وندخل بعد ذلك إلى قدس الأقداس المعبد^(١) الذى يصل طوله إلى أربعة أمتار وعرضه مترين . عبر باب زخرف بالإفريز الذى يعلوه الأفاعى الصغيرة . وتوجت الواجهة الأمامية له^(٢) بخرجة سطح مشابهة لتلك التى فى

(١) انظر اللوحة ١٨ ، شكل ٤ ، المجلد الثانى .

(٢) نفسه ، الشكلين ٦ ، ٧ .

الخارج في كله . وقد غطى قدس الأقداس بنقوش لم نستطع أن نرسم منها إلا لوحة واحدة^(١) موجودة في الركن الأيمن عند الدخول : وتمثل هذه اللوحة حورس جالسا على منصة موضوعة فوق الهيكل وقد نقش على أحد جانبيها أبو الهول ونرى أسفل ذلك أسدا وهو رمز حورس والشمس التي تتزايد قوتها عندما تتقلب الشمس في الصيف وتقطع برج الأسد .

ونجد شكلا صغيرا له رأس متوج ويمسك بيده ريشة ويرقد على جانب المنصة بالقرب من حورس . ثم يأتي كاهن ليقدم لهذا الإله إكليل من اللوتس المتداخل وهناك شكل مشابه من اللوتس موضوع خلف المنصة ويبدو وكأنه يغطيها .

وإذا حكمنا بضخامة الباب الواقع في مقدمة الأنقاض وإذا اعتبرنا ما تبقى من المعبد ليس إلا قدس أقداسه فقط . فكل نشك في أنه يجب أن نرى هنا بقايا معبد مهم .

ويحتمل أنه كان هناك رواقان أول وثان كما في أغلب المعابد التي تتشابه تصميماتها مع الأبنية التي فحصناها^(٢) .

(١) نفسه .

(٢) انظر خريطة انفو المجلد الأول وخريطة دندرة الرابع من لوحات المصور القديمة .

نصوص الكتاب

لكننا سنجد شهادة أخرى تثبت لهؤلاء الذين سيظهرون أنفسهم بمذهبننا الفلسفى وعلى سبيل المثال بتأرجعهم وأدعاءاتهم. أنهم سيجمعون أيضا نوعا من عادات البرابرة الآخرين وينقلونها إلى طريقة حياتهم. لكن الأعظم من اعتقادهم المذهب الفلسفى المصرى وبخاصة هجرة الروح من الجسد. لأنهم يستخدمون بعضاً من فلسفة المصريين الخاصة وهذا يكشف عظمة طقوسهم المقدسة. لأنه أولا يتقدم المرتل. يحمل أحدهم بعض رموز الموسيقى. ويقولون إنه يجب أن يحملوا كتابين من كتب مركوريوس. أحدهما يحتوى على أناشيد الآلهة والآخر فى الواقع يحوى معرفة الحياة الملكية. ويلى المرتل عالم الفلك ثم يأتى اللوح الخشبى والحبر للكتابة وفيه:

"يجب أن يتعلم الهيروغليفية. ووصف العالم، والجغرافيا، ونظام الشمس والقمر. الفلك المصرى، ووصف النيل، ووصف أدوات الزينة المقدسة التى تكون نافعة للمبادات".

يلى بعد ذلك ستولستيس وهو الذى يزينة، الذى يملك كأس الخمر للإهداء ومقياس العدل : هو يعرف كل شيء عن التربية والتعليم الذى يسمى بايديوتيكاً وموسخوسفا جيستيكا. الذى يراقب طقوس تقديم أضحية العجول. وتتضمن العبادة المصرية. ومنها بالتأكيد تقديم الأضاحى بأكورة الثمار. الأناشيد. الصلوات. المواكب. أيام الأعياد بعد كل ذلك يخرج الكاهن يحمل الإبريق فى صدره وهو رئيس الطقوس (كليمنيس السكندرى. الكتاب السادس ص ٦٣٢ طبعة باريس عام ١٦٢٩) .

سيزوستريس. كما يقولون. الذى أصبح السابح فى أجيال الملوك، قد أنجز أعمالاً عظيمة ومشهورة أكثر من أسلافه، ليس فقط بين الكتاب اليونانيين باختلافهم بعضهم بعضاً بل أيضا بين الكهنة المصريين الذين نشيدوا لذكراه بذكره مما أعطى تناقضا لهذه القصص، ونحن. من جهة. سنحاول إعطاء أكثر الاحتمالات لهذه الروايات وهذا ما يتفق تقريبا مع الآثار التى مازالت قائمة.

ديودور الصقلی، التاريخ، كتاب، ١ ص ٦٢، طبعة ١٧٤٦).

وأول كل شيء رفقاء سيزوستريس الذين رافقوه فقد أرسله أبوه في حملة للجزيرة العربية حيث كان هدفه التدريب الشاق للاصطياد لعدم مواجهة فقدان الجوع والعطش فقد انتصر على كل أمة الجزيرة العربية حيث لم تكن قد استعبدت من قبل هذا اليوم (نفسه. ص ٦٣).

بعد أن جهز جيشه سبق الجميع إلى معارية الإثيوبيين الذين يقيمون في جنوب مصر وبعد أن قهرهم أجبرهم على دفع الضريبة من الأبنوس والذهب وأنهاب الأفيال بعد ذلك كان يرسل أسطولاً يتكون من أربعمائة سفينة إلى البحر الأحمر. وكان أوائل المصريين هم الذين بنوا السفن الحربية ولم يكن قد استولى على الجزر في هذه المياة بل على الشاطئ بمرض البحر حتى الهند بينما هو نفسه قد شق طريقه في البر بمرافقة جيشه أخضع كل آسيا .

ولم يكن قد زار حتى الواقع الأرض التي استولى عليها الإسكندر المقدوني بعد ذلك؛ بل عبر أيضاً نهر الجانج وزار الهند وأبحر في المحيط وزار القبائل الآسيوية في أوروبا. (ص ٦٤) .

وكان يتعامل برفق مع كل الشعوب الخاضعة له بعد أن اختصر حملته العسكرية إلى تسع سنوات وأصدر أوامره للأمم كي تحضر الهبات كل عام إلى مصر بحسب قدراتهم بينما هو نفسه وقد جمع حشداً من الأسرى ومقداراً من الفنائم الأخرى حتى رجع إلى بلده لينجز أعظم الأعمال التي لم يستطع أي من الملوك قبله إنجازها .

وكل المعابد في مصر فضلاً عن ذلك قد زخرفها بتقديم النذور الجديدة بالذكر وأيضاً بالفنائم والهدايا .

(ديودور الصقلی، تاريخ المكتبة، كتاب ١، ص ٦٥).

متخطياً هؤلاء وبالتالي سأحدث الآن عن الملك الذي جاء من بعدهم: سيزوستريس .

فهذا الملك - كما قال الكاهن - قد خرج بأسطول مكون من سفن طويلة من خليج الجزيرة العربية وقهر كل المقيمين بالقرب من البحر الأحمر حتى أبصر ووصل إلى البحر الذى كان ضحلاً بالنسبة لسفنه .

(هيرودوت، التاريخ، كتاب ٢، فصل ١٠٢ ص ١٢٦ طبعة ١٦١٨) .

ويمرز ميغانثيس أمره بطريقة ما بخطبتنا لكى يصحح انتقامس الثقة عن الهند بواسطة القصص القديمة : لأنه لم يرسل الجيش سن الهنود خارجا فى أى مكان ولم ينزها من الخارج لكى يستولى عليها ، فيما عدا غزو هرقل وباخوس وأيضا بالمثل فى مقدونيا .

بالتأكيد سيزوستريس فى مصر قد تقدم فى تياركونيس أثيوبيا حتى فى أوروبا .
(استرابون ،الجغرافيا ،كتاب ١٥ ص ١٨٦) .

ويقصون أن هناك سبيزوستريس فى مصر حيث يوجد عمود عليه كتابة مقدسة تشير إلى عبوره لأنه من أول الملوك الذين قهروا أثيوبيا ترو سكان الكهوف ،وبعد ذلك عبر إلى الجزيرة العربية .بعد ذلك اجتاز آسيا ،لذلك لقب سيزوستريس بالحصن فى كل مكان .
وأنشأ معابد للآلهة المصرية .

(استرابون ،الجغرافيا ،كتاب ١٥ ص ٧٦٩)

إن سيزوستريس الآن قد خفف عن شعبه معاناة الحروب ومنح رفقاءه الذين شاركوا بجدارة أعماله مميزات مبدى الحياة فى التمتع بالأشياء الجميلة التى ريعوها ،بينما هو نفسه يكونه طموحا للمجد قد أنشأ أعمالا عظيمة ويديمة فى فكرتها بالإئفاق عليها يبدخ ،وقد تخطى بذلك المجد الأبدى لنفسه ولأجل أمان المصريين مختلطا باليسر فى كل وقت ،مبتدئا بالآلهة أولا ،هقد بنى فى كل مدينة مصرية معبدا للإله الذى يكون مبعلا بصفة خاصة من سكان هذه المدينة .

ولإنجاز هذه الأعمال لم يستعن بالمصريين وإنما بالأسرى فقط ولهذا السبب قد وضع نقشا على كل معبد حتى لا يتصلق عليه أى مصرى .

(ديودور الصقلى، تاريخ المكتبة، كتاب ١، ص ٦٥، ٦٦).

كما هي الحال في زينة المصريين الذين يشيدون معابد ذات قاعات وممرات وأهنية محاطة بالأعمدة الأسطوانية العديدة وتتألق الأحجار المستوردة من البلاد الأجنبية على الجدران وهي التي يتم تجميلها بالرسوم الفنية الرائعة ويبرق الذهب وتلمع الفضة داخل تلك المعابد وتتضوى بشذى العنبر وتخطف الأبصار بأنواع الجواهر ذات الألوان البراققة . المجلوبة من أراضى الهند والحبيشة كما أن الهياكل والمذابح تغطيها الستائر الرقيقة المنسوجة بخيوط الذهب وعندما تدلف إلى داخل تلك المعابد الممزولة وفي عجلة تريد أن ترى ما هو أفضل مما رأيت خارجها أى ترغب في رؤية سكان هذه المعابد وإن وقعت عينك على واحد من الكهنة الذين يقدمون القرابين هناك فستجد إنسانا مكتئبا . يتشد في حزن أنشودة باللغة المصرية ،

وعندما يرفع الستار عن ذلك المعبود الذى يصلى ويتعبد له فسوف تصدر منك ضحكة مجلجلة عندما تعرف ماذا يعبد . لأن ذلك المعبود والاله الذى تسرع إليه مشتاقا لرؤيته لن يكون إلا قطلا أو تمساحا . أو ثعبانا من الثعابين الشائعة في المنطقة . أو حيوانا متوحشا . وليس ذلك المعبد المهيب بأى حال بل أجدر به أن يوجد في جحر أو حفرة في الأرض أو كوم قمامة .

وذلك ما يبدو عليه إله المصريين مجرد حيوان يتدحرج فوق أريكة قرمزية اللون تماما مثل تلك النسوة اللاتي يتعلين بالذهب .

(كليمينس السكندري . المرمى ، ٣ ، الفصل ٢ ، ص ٢١٦)

لأنه بميلاد سيزوستريس بأمر أبوه العمل العظيم والملكى : جمع كل المولودين في هذا اليوم من كل مصر والاتصال بالمرضعات والمديرين وسيكتب أولا هذه الفكرة لكل التربية والتعليم وتمت الموافقة والامتناع وتمت التربية الأكثر أسرية وأن يكون من نتائجها : الاشتراك في ثقة الحوار في الارتباط بصداقات الأخيار وبالأفضل رفيق الجندي .

وفي المرحلة الأولى من العمل كانوا يراقبون الأولاد بمثابة وكان لا يسمح لهم بتناول الطعام ما لم يجرؤوا أولا مائة ثلاثة وخمسين (غلوة ٢٢٠ ياردة)

(ديودور الصقلي، تاريخ المكتبة، كتاب ١، ص ٦٢).

القسم الثاني

بقلم: جولواوديفيليه

مهندس: الطرق والكبارى

وصف التمثالين الكبيرين الموجودان فى سهل مدينة طيبة والأطلال التى تحيط بهما وأبحاث حول الأثر الذى كونا جزءا منه .

المبحث الأول: تمثالا السهل الضخمان

حينما يرى الرحالة الآثار الثرية والرائعة الموجودة فى مدينة هابو تتجذب خطاه بطبيعة الحال نحو تمثالى فى سهل طيبة واللذين يمكن أن نراهما من مسافة بعيدة بفضل ارتفاعهما الكبير يحيط بهذين التمثالين غابة صغيرة من شجر السنط الشائك، البالغ ارتفاعه 3٤ أمتار وربما تشغل هذه الأشجار مكان إحدى غابات نبات الأقححة الذى كان يحيط بالمعابد المصرية أو داخل الأسوار وذلك تقلا عن هيرودت^(١).

(١) هيرودوت، التاريخ، الكتاب الثانى، المقطع ١٢٨، ص ١٤٣.

ينظر التمثالان تجاه الجنوب الشرقي ويتوازيان مع اتجاه مجرى النيل ويشتهران في المدينة باسم تاما وشاما .

يمثل شاما التمثال الواقع في اتجاه الجنوب وتاما التمثال الواقع في اتجاه الشمال ويتشابه التمثالان من الجانب الفني على وجه الخصوص ؟ لكن يختلف حجمهما في الأبعاد وسوف نشير إلى ذلك لاحقا .

ويتكون التمثالان من الحجر الرملي المكون من كميات من الحصى متلاصقة بعضها ببعض وهي عجينة قوية جدا وتشكل هذه المادة السمكية والمكونة من عناصر مختلفة صمغيات في النحت ربما أكثر مما يشكله الجرانيت من صعوبة وبالرغم من ذلك فقد تغلب المثال المصري على هذه المشكلة بنجاح لانظيره له .

وفيما يخص التمثال الواقع في اتجاه الجنوب^(١) نلاحظ أن الأنف والفم وكل أجزاء الوجه قد طمست تماما يمكن فقط رؤية الأذن وجزء من غطاء الرأس كما يمكن ملاحظة أن الساقين وجزء من الجسم تبدو متعرجة وخشنة ؛ وذلك بفعل متعمد ليس بسبب القدم ويقال : إن التمثال قد تعرض لحريق ويمكن أن نفسر لون الحجر الأسود بسبب التعرض المستمر للشمس وقد تكسرت بصفة مستمرة أجزاء من الأحجار ونتج عن ذلك أن سطح التمثال الذي كان أملسا في شكله الأول أصبح الآن خشنا ومتعرجا .

أما فيما يخص التمثال الواقع في اتجاه الشمال^(٢)، فقد تحطم من جهة الوسط وتم تجديد الجزء العلوي من التمثال من الكتف حتى أسفل الرقبة وذلك بوضع مداميك حجرية .

والجزء السفلي شاملاً الذراعين الممتدين حتى الركبتين والساقين وجذع التمثال من كتلة حجرية من نفس نوع الحجر المكون للتمثال الواقع في اتجاه الجنوب ويشبه الحجر الرملي المستخدم في بناء الجزء العلوي الحجر الرملي الذي تم استخراجه من الحجر الواقع على شاطئ النيل لبناء المعابد وتم تثبيت الجذع بواسطة خمس قطع حجرية : وتبدأ القطعة الأولى عند أعلى المرفق

(١) انظر اللوحة رقم ٢٠، رقم ١ والجزء الثاني .

(٢) نفسه، رقم ٢ .

وتشمل الذراع، وتنتهي القطعة الثانية في وسط الزراع، والثالثة عند الإبط والرابعة عند الترقوة وتشمل القطعة الخامسة الرأس والرقبة اللذين يتكونان من قطعة حجرية واحدة وتتكون المداميك الأربع الأولى من ثلاث أو أربع قطع حجرية حيث تبدو الفواصل واضحة .

وقد تعرض التمثالان للتشويه بسبب عوامل الطقس والقدم ويمكن ملاحظة شقوق عميقة تعبر عن الوزن الثقيل للأحجار الكبيرة المكونة للتمثالين ويمكن تفسير تشويه التمثالين بسبب الرطوبة خلال الليل وحرارة النهار الشديدة

كما يمكن ملاحظة عدم الاستقامة للتمثالين^(١) بسبب الضغط المستمر على القواعد و الذي من شأنه أن يجعل التمثالين يميلان أحدهما نحو الآخر وإلى الخلف لدرجة أن قاعدتي التمثالين تظهران في اتجاهين مختلفين وهناك ميل يبعد أحدهما عن الآخر أفقياً .

تلك هي الملاحظات العامة التي تظهر على هذين التمثالين الضخمين، وسوف نصفهما الآن الواحد تلو الآخر أكثر تفصيلاً موضعين الأبعاد الرئيسية.

وفيما يخص التمثال الواقع باتجاه الجنوب فهو قائم على قاعدة على شكل مستطيل ويبقى جزء من هذه القاعدة ظاهراً الآن فوق سطح الأرض أما بقية القاعدة فهي مدفونة في طرغ النهر بدون أدنى شك، يبلغ عرض القاعدة خمسة أمتار وعشرين سنتيمتراً^(٢) (ويبلغ طولها ضعف عرضها ويؤدي عدم استقامة الأرض و الميل الملحوظ في ارتفاع القاعدة إلى اختلاف في قياس ارتفاع القاعدة من الأرض، ولذلك نجد أن ارتفاع الأضلاع يتفاوت بين متر وستة وأربعين سنتيمتراً ومتر وتسعة وستين سنتيمتراً^(٣)، ويحيط بالجزء العلوي كتابات هيروغليفية يبلغ ارتفاعها خمسين سنتيمتراً وتم نقش هذه الكتابة بدقة متناهية لا عيب بها وعبرت عن أدق التفاصيل بوضوح متقن حيث يمكن تمييز ريشات أجنحة الطيور المنقوشة على القاعدة ونأسف للتشويه التي حدثت في الكتابات الهيروغليفية بسبب القدم والطقس، فيمكن ملاحظة آثار مياه الفيضان على

(١) انظر اللوحة رقم ٢٢ الشكل ٤ المجلد الثاني.

(٢) ١٦ قدماً.

(٣) ٤ أقدام، ٦ خطوط، انظر اللوحة رقم ٢٢ الشكل الأول والثاني والرابع، المجلد الثاني.

القاعدة وبلغ ارتفاعها أربعة وخمسين سنتيمتراً^(١) وبسبب الضغط على قاعدة التمثال بلغ طرفا الضلع الشمالى من الناحية الشرقية ٣٠ سنتيمتراً فوق الطرف الغربى لنفس الضلع، وتشكل هذه الواجهة الشمالية مع الخط العمودى زاوية تبلغ ٣٠ درجة.

لا يمكن تحديد ارتفاع قاعدة التمثال وشكل الجزء الأسفل بسبب اختفائه فى طرح النهر، فقط يمكن الاعتقاد بأن قاعدة هذا التمثال تشبه قاعدة التمثال الواقع فى اتجاه الشمال بعدان أظهرتها الحفائر .

يعلم هذا التمثال قاعدة وهو مكون من قلمة حجر واحدة وبلغ ارتفاع العرش القائم على القاعدة أربعة أمتار وتسعة وستين سنتيمتراً^(٢). وبلغ عرضه أربعة أمتار وستين سنتيمتراً^(٣) وتزين جانبي القاعدة نقوش تتمثل فى حزمة من زهور اللوتس ورجلين تتوج رأسيهما ورود وبراعم اللوتس ويبدو أنهما مشغولان بربط هذه السيقان حول ساق كبيرة .

ويملو هذا المشهد كتابات هيروغليفية تصفه ، وتبدو هذه الكتابات فى غاية الجمال و الإتقان يبلغ ارتفاع ظهر العرش أكثر من ستة أمتار وبلغ عرضه من أسفل مترين^(٤) ويصل إلى غطاء رأس التمثال كما يبلغ ارتفاع ساقى التمثال ستة أمتار تبدأ من القدم حتى الجزء العلوى من الركبة لكن شكلهما مشوه وحطمت أطراف الأقدام بالكامل.

لا يقل طول القدم عن ثلاثة أمتار و $\frac{1}{5}$ ^(٥) يوجد فى الجزء الأمامى من العرش وفى الجزء الذى يفصل ساقى التمثال ثلاثة تماثيل صغيرة بارزة فى وضع الوقوف ولكنها مشوهة يبلغ ارتفاع التماثيل الواقفين على جانبي الساقين خمسة أمتار^(٦) من القدم حتى قمة الرأس ويمثلان امرأتين يلف جسديهما رداء

(١) قدم ٨ بوصات. انظر اللوحة رقم ٢٢ الشكل الرابع، المجلد الثانى.

(٢) ١٤ قدم ٩ بوصات.

(٣) ١٤ قدمًا و بوصة.

(٤) ٦ أقدام و بوصتان.

(٥) ٩ أقدام ١٠ بوصات.

طويل وساقى التمثالين مضمومتان والذراعان مثيتان يمسكان علامة الحياة رمز الآلهة. وتزين رأسيهما بجلد العقاب ويمكن ملاحظة صفوف عديدة من الريش الكبير والصغير لأجنحة الطيور وتزين القلادة بحبات الخرز ويعلو الرأس شريطاً مخروطية الشكل مزينة بنقش بارز لأفعى متوجة^(٢) هيمما يخص التمثال الثالث الواقع في المنتصف فهو مشوه تماماً ولا يمكن تمييزه من أول وهلة.

ويمكن أن نرى أيضاً على هخذ التمثال الرئيسي آثار نقوش الملابس التي تعلية، وتظهر الثيابا على شكل أضلاع عميقة يمتد الرداء من أعلى العجز حتى ثلثي الفخذ.

ولكن نعطي فكرة حقيقية عن الحجم الضخم للتمثال الواقع في اتجاه الجنوب يكفي أن نقول أن ارتفاعه الكامل من الأقدام حتى نهاية الرأس يبلغ خمسة عشر متراً وتسعة وخمسين سنتيمتراً^(٣) وبإضافة ثلاثة أمتار وسبعة وتسعين سنتيمتراً^(٤) مقدار ارتفاع القاعدة فيكون مجمل ارتفاع الأثر من الأرض قديماً تسعة عشر متراً وتسعة وخمسين سنتيمتراً^(٥)، ويبلغ عرض التمثال بقياسه في خط مستقيم بين كتفي التمثال ستة أمتار وسبعة عشر سنتيمتراً^(٦)، ويبلغ طول الإصبع الأوسط لليد متراً وثمانية وثلاثون سنتيمتراً^(٧) ومن طرف الأصابع حتى الكوع يبلغ القياس أربعة أمتار وتسعة عشر سنتيمتراً^(٨).

(١) ١٥ قدماً و٤ بوصات.

(٢) انظر اللوحة ٢٢، الشكلين الأول والثاني، المجلد الثاني.

(٣) ٤٨ قدماً.

(٤) ١٢ قدماً.

(٥) ٦٠ قدماً.

(٦) ١٩ قدماً.

(٧) ٤ أقدام و٥ بوصات.

(٨) ١٤ قدماً و٨ بوصات.

وتحتوى القاعدة على مائتى متر مكعب^(١) وتزن خمسمائة وستة وخمسين ألف وثلاثة وتسعين كيلوجراماً^(٢).

ويحتوى التمثال الواحد على مائتين واثنين وتسعين متر مكعباً^(٣) ويزن سبعمائة وتسعة وأربعين ألف وثمانمائة وتسعة وتسعون كيلو جراماً^(٤) فيكون وزن القاعدة و التمثال مليون وثلاثمائة وخمسة آلاف ومائة واثنين وتسعين كيلوجراماً^(٥).

والجدير بالملاحظة أننا مازلنا مندهشين من الحجم الضخم لهذا التمثال والمكان الذى يقع فيه الآن هو مكان معزول عن آثار طيبة القديمة، ويفحص أجزائه الضخمة يمكن أن نقول أن ارتفاعه يقابل منزلا فى باريس مكونا من خمسة طوابق.

ولكى نقارن الوضع الحالى للتمثال الواقع فى اتجاه الجنوب بحالته الأولى يمكننا أن نلقى نظرة على اللوحات رقم ٢١، ٢٠ فى المجلد الثانى من لوحات العصور القديمة .

وتبين اللوحة الأولى التمثال فى حالته المشوهة الحالية بينما تبين اللوحة الثانية حال التمثال بعد الترميم طبقا لآثار مناظرة .

ويبلغ عرض قاعدة التمثال الضخم الواقع فى اتجاه الشمال خمسة أمتار وثمانين سنتيمتراً^(٦) وطولها عشرة أمتار وثمانون سنتيمتراً^(٧) ويختفى جزء

(١) ٥٨٢٢ قدماً مكعباً .

(٢) مليون ومائة وعشرون ألفاً وثمان وثمانون أوقية . تزن قطعة من الحجر الرملى لهذه التماثيل فى الهواء ٤٢ و ٤٢٤٤ وتقعد فى المياه ١٠ و ١٦٥ أى تزن ٢,٥٧٠٧ أوقية وبذلك يزن المتر المربع للحجر الرملى ٧٠, ٢٥٧٠ كيلو جراماً .

(٣) ٧٨٨٤ قدماً مكعباً .

(٤) مليون وأربعمائة وتسعة وتسعون ألف وسبعمائة وثمانية وتسعون أوقية .

(٥) ٢ مليون وستمائة وإحدى عشر ألف وتسعمائة وخمسة وثمانون أوقية .

(٦) ١٨ قدماً .

(٧) ٢٢ قدماً و ٢ بوصات .

قاعدة من التمثال في رواسب النيل لكن بعد عمليات الحفر استطعنا أن نتعرف على ارتفاع الحقيقي لها .ويمكننا القول إن القاعدة عبارة عن متوازي مستطيلات وتنتهى القاعدة عند الجزء السفلى بجزء يربط جسم القاعدة بقاعدة أخرى سمكها عشرون سنتيمتراً^(١) بينما يبلغ ارتفاع قاعدة التمثال ثلاثة أمتار وستة وتسعين سنتيمتراً^(٢) وذلك في اتجاه الزاوية الشمالية الشرقية وهو الجزء الظاهر من القاعدة بالرغم من أنه مدفون على عمق متر وتسعة وأمانين سنتيمتراً^(٣).

تصل آثار الفيضان الكبير على الواجهة الخلفية للقاعدة إلى خمسمائة ثلاثة وعشرين ملمتراً^(٤) من وسط الحافة العلوية .

وتكون الواجهة الشمالية والجنوبية للقاعدة مع الخط العمودي زاوية مقدارها درجتان وتسعة وثلاثون دقيقة وربما يكون هذا الميل الشديد سببا في تدمير هذا التمثال.

ويبلغ الطرف الأمامي لضلع الواجهة الشمالية لقاعدة التمثال خمسين سنتيمتراً^(٥) ويعلو بذلك الطرف الخلفى لنفس الضلع .

بلغ عمق الحفائر أمام القاعدة ستة وخمسين سنتيمتراً^(٦) في الجهة المقابلة للقاعدة و من اليسير التأكد من أن الأساسات مكونة من كتل كبيرة من الحجر الرملى .وقد اهتمنا أيضا أن هذا النوع من الحجر يحتفظ بصلابته أفضل في الهواء من وجوده تحت التربة والدليل على ذلك أن الجزء المدفون تحت التربة متهدم بينما الجزء العلوى فى حالة أفضل .وليس هناك أدنى شك طبقا لهذه

(١) ٧ بوصات وأربعة خطوط.

(٢) ١٢ قدماً و٢ بوصات.

(٣) ٥ أقدام و١٠ بوصات.

(٤) قدم و١١ بوصة.

(٥) قدم و٦ بوصات و٥ خطوط.

(٦) قدمان.

الملاحظة في أن تهدم الجزء السفلى لهذه القاعدة ليس بسبب الضغط الهائل للتمثال .

ويمكن أن نرى على الجزء الامامى للقاعدة نقوشاً يونانية^(١) هي ثمانية أسطر . قام يرسمها بوكوك:

وهي عبارة عن قصيدة للشاعر أسكليبيدوت .

أما عن الواجهة الجنوبية للقاعدة، فمسجل عليها ثلاثة سطور لنقوش يونانية تبدو أكبر حجماً ولذلك قمنا بعملية حفر وتم إظهار تلك النقوش تماماً .

وتتكون هذه النقوش من أحد عشر سطراً ليست في حالة جيدة مغطاة بارتفاع خمسة وستين سنتيمتراً^(٢) .

وتبين اللوحة رقم ٢١ في المجلد الثانى هيئتها كما نقلها السيد جيرار وهي مجموعة النقوش في نهاية هذا المبحث أشرنا إلى سقوط بعض الكلمات وشرحها^(٣) .

وفيما يخص عرش التمثال الواقع في اتجاه الشمال نجد أن أبعاده تتساوى مع أبعاد عرش التمثال الواقع في اتجاه الجنوب ونجد تشابهاً في الأشكال والنقوش المدونة عليه مثلما وصفنا من قبل .

وتعرض اللوحات المسجلة على التماثيل نفس المواضيع ويمكن الاختلاف في فقط في الكتابات الهيروغليفية وتظهر على العرش شقوق عميقة وقد سقط عدد كبير من الأحجار وتم تدمير الجزء العلوى تماماً وقد شمله الترميم الذى وصفناه سابقاً .

(١) انظر النص رقم ١، ترجمته في نهاية هذا المبحث .

(٢) هتمان .

(٣) انظر النص رقم ٢ .

وبيلغ ارتفاع التمثال الواقع فى اتجاه الشمال وكذلك التمثال الواقع فى اتجاه الجنوب خمسة عشر مترا وتسعة وخمسين سنتيمتراً^(١) وتعرض الواجهة الأمامية للتمثال الأول والثانى شكلاً منقوشاً نقشاً مجسماً، كما يوجد تمثالان صغيران على جانبيه الساقين، وتمثال ثالث أصغر حجماً فى المسافة التى تفصلهما، ويمكن رؤية عدد كبير من النقوش اليونانية واللاتينية تغطى ساقى التمثال الشمالى وبيلى عدد هذه النقوش اثنين وسبعين .

ولقد جمع جزءاً كبيراً من هذه النقوش صديقنا المتوفى السيد كوكبير الذى خطفه الموت مبكراً من عائلته وأصدقائه، وقد فقدت الأوراق التى سجل عليها النقوش و دفعه فضوله لمقارنة ما جمعه بالنقوش التى نشرها الرحالة بوكوك ونوردن ويبدو أن هذه النقوش تم تدوينها طبقاً لترتيب الشخصية المميزة^(٢) مثل حكام مصر والقادة والإمبراطور هادريان والإمبراطورة سابينا .

ولقد جمعنا كل النقوش التى استطاع العلماء فك رموزها وألحقناها بهذا المبحث؛ وألحقنا النقوش التى جمعناها بشخصنا والتى لم تنشر من قبل أما بالنسبة للنقوش التى حال تلفها دون فك رموزها، فيمكن الرجوع إليها فى الطبعة الإنجليزية لرحلة بوكوك الذى يبدو أنه نقلها بعناية .

تعظم كل هذه النقوش ممنون وتشهد بأن كل من نقشوها سمعوا صوت التمثال والجدير بالملاحظة أنه ليست هنالك أية نقوش تعود إلى عهد البطلمة لكنها نقشت فى عهد لاحق للفتح الرومانى وربما يرجع السبب إلى أن الديانة المصرية كانت نشطة وكانت الآثار المصرية تحظى بالاحترام فى عهد البطلمة لذا قد استبعدوا كل ما هو مدنس وغريب من المعبد المقدس الذى كان يحوى التمثالين محل البحث وهذا ما يثبت على الأقل تاريخ هذا العصر وبعض الآثار التى اكتشفت حديثاً .

(١) ٤٨ قماً.

(٢) انظر فى نهاية هذا المبحث النصوص ٣، ٥، ٨، ٩، ١٨، ٢٠، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢.

ونذكر على سبيل المثال نقوش حجر رشيد ،التي أثبتت حماية بطليموس للديانة المصرية وكان مهتما بترميم المعابد .

أما في عصر الرومان ، فكان تحقير الديانة المصرية وقهرها وإذا صدقنا أقوال استرابون ^(١) فلم يبق في هذه المعابد الكهنة الأذكىء والمتقنين الذي استقى منهم العلم أفلاطون وسولون وأودوكس وكبار الفلاسفة اليونان بل وجد في عصر الرومان كهنة جهلاء لا فائدة منهم وهم أولئك الذين مارسوا الشعوذة ولم يحافظوا إلا على طقوس ومظاهر شعائرتهم الدينية القديمة.

وبصدد الكتابات المنقوشة على التمثال الواقع في اتجاه الشمال فيعبد معظمها إلى عصر هادريان ^(٢) ويرجع بعض هذه النقوش إلى حكم دوميسيان ولا يوجد نقوش تعود الى عصور قديمة تشير هذه الكتابات الى الأهمية التي أعطيت للتمثال خلال قرن من الزمان والبرهان على ذلك أن كل المؤرخين الذين تكلموا عن مصر أكدوا على أهمية تمثال ممنون لقد أثار هذا التمثال فضول العديد من الشخصيات.

وبصرف النظر عن شهرة هذا التمثال في الفترة التي تحدثنا عنها فقد كان مشهورا أيضا في القرون السالفة .

نقلا عن مؤرخ الإسكندر،داعبت هذا البطل رغبة بريئة في التجوال ليس فقط داخل مصر لكن أيضا في أثيوبيا حيث كان شغوفا لمعرفة الآثار القديمة ولولا وقوع الحرب لكان قد زار معابد ممنون وتيتون بل وذهب إلى أبعد من تلك الأماكن التي تشرق منها الشمس ولقد أبرز كينت كورس ذلك في كتاباته التي ذكرها مؤرخون آخرون وسجلتها كتابات يونانية على التمثال وهي التي تؤكد أنه قبل أن يحطم قمبيز ^(٣) . التمثال قد أخرج صوتا واضحا ومتاغما وهو الذي يدعو إلى الاعتقاد بأن شهرة هذا التمثال تعود الى زمن قديم جدا وشهرة صوته

(١) انظر الاستشهاد رقم ١ .

(٢) انظر النصوص المذكورة في نهاية هذا المبحث.

(٣) انظر النص ٢٧ في نهاية هذا المبحث.

كانت معروفة قبل الغزو الفارسي في عصور كانت الديانة المصرية في أزهى صورها ونزاداد يقينا عندما نسترشد بفكرة تشابه الآثار.

وفي الواقع يمكننا ملاحظة ممرات سرية في معابد مصر يمارس من خلالها الكهنة الشعوذة على الشعوب وربما يكون ذلك عن طريق الوساطة الى الآلهة أو عن طريق أصوات بسيطة مثل التي يصدرها تمثال ممنون^(١).

ومن المؤسف أننا لم نستطع الحكم على القيمة الفنية للنحت الذي كان يستحق التقدير وذلك بسبب التشوش الكبير الذي وجد عليه التمثالين ويجب تدوين ملحوظة مهمة بخصوص الاستهانة في صنع التماثيل بصفة عامة عند القدماء المصريين وذلك بسبب عدد التماثيل الكبير الذي كان يستخدم كتماثيل تمنع بأعداد كبيرة لكي ترضى مفهوم المسحر عند المصريين ويسارعون للحصول عليها فتوجد هذه التماثيل بكثرة في القاعات الأوروبية وبناء عليها يحكمون على الفن المصري كما لو كانوا يظهرون تقدم الرسم والنحت من خلال تماثيل وصور القديسين التي توجد عند أفراد الشعب الأوروبي .

ولكى نعطي فكرة جيدة عن النحت المصري يجب أن يكون ذلك من خلال التماثيل الجميلة التي وجدناها وسط أطلال المدن القديمة مثل الرأس الرائعة في معبد رمسيس الثاني^(٢) وجذع تمثال أبيدوس^(٣) وتمثال سمبود الموضوع حاليا في المكتبة الملكية ويجب الأخذ في الاعتبار العلاقة بين النحت والمعمار وهنا يبدو النحت أكثر أهمية وفاعلية . وفي الواقع إن ما يبرز جمال وعظمة هذين التمثالين الكبيرين هو أنهما موضوعان أمام مبنى أكثر ضخامة .

ولا يمثل سحر وجمال وحركة التمثال سر جاذبيته، التي تتميز بها التماثيل اليونانية لكنها تكمن في ثباته وهدوء وضعه وكذلك انتظام الأبعاد . وتميز كل هذه العناصر الشعب الذي صنعه فتجد فيه أثارا لبعض الأفكار التي تسيطر

(١) انظر المبحث السادس عن الطريقة التي يصدر بها التمثال الصوت.

(٢) انظر وصف هذا الأثر، المبحث الثالث من هذا الفصل.

(٣) انظر الجزء الخامس من لوحات المصور القديمة.

على المصريين، التي بدأت بمحاولة فنية وانتهت بعمل فنى يمتاز بالكمال . ولم يعرف أى شعب مثل هذا النحت الخارجى الذى يرتبط بالعمار بمثل هذه الروعة.

المبحث الثانى : ارتفاع أرض سهل طيبة

بعد فحص قواعد التمثالين^(١) الشمالى والجنوبى بعناية يمكن ملاحظة الآثار التى تركتها الفيضانات المتلاحقة فى وقت ركود المياه على سهل طيبة .

ولقد لوحظ أن كثيراً من الرحالة قد اعتبروا هذه التماثيل مقياس نيل صنع المصريين القدماء لقياس فيضان النيل . ولكننا نعتبر هذا الرأى غير مقبول إذا أخذنا فى الاعتبار صمت المؤرخين القدامى .

وفيما يخص هذا المكان وإذا فحصنا الوصف الذى حددوه لمقاييس النيل^(٢)، فإن بروس^(٣) يعتبر من بين الرحالة المعاصرين ذوى المصادقية وقد نفى تأكيد ارتفاع أرض مصر وكان مقتنما بالنظرية السالفة . فلم يقتنع بروس بأية براهين على ذلك بل وجد فيها برهاناً على الرأى المعاكس .

ولا نقترح فى هذا المبحث معالجة عميقة للمشكلة الطريفة والمهمة الخاصة بارتفاع وادى مصر . كانت هذه المشكلة محل جدال كبير بين علماء مميزين ومجال للبحث والملاحظة لعدد من الرحالة القدامى والمعاصرين وسنفسح المجال لآخرين من أولئك الذين جمعوا الأحداث التى وقعت خلال الحملة الفرنسية من أجل أن تكون المناقشة مناسبة . ولدينا الآن فقط الوثائق التى تخص سهل طيبة ولا نستطيع أن نصمت عن تلك التى وصفت أطلال هذه العاصمة القديمة ويمقارنتها أسهمت فى إثبات هذه النتيجة ، التى تبدو لنا بديهية وهى أن مستوى أرض مدينة طيبة مختلفا عن مستواها فى الأزمنة السحيقة .

(١) انظر ما ذكرناه بخصوص الأثر الذى ينتمى إليه التمثالان .

(٢) انظر استرابون ، وديودور الصقلى وهيرودور .

(٣) انظر رحلة إلى منابع النيل بقلم بروس الجزء الأول ص ١٣٣ .

ويجب أن نقنع بأن هذه المسألة تمتد ثانوية وعارضة في خطة بحثنا. لكننا سوف نرى في الحال أنها تشكل جزءاً مهماً أساسياً ورئيسياً يمس النتائج الذي استخلصناها بعد ذلك بخصوص مساحة عاصمة مصر القديمة وسبب اختفاء جزء كبير من أطلالها .

ونتيجة لما سبق عرضه، فإن قاعدتي التمثالين مخففتان الآن في طمى النيل على عمق متر وتسعة وثمانين سنتيمتراً^(٢) تقريباً .

وفي ٢٧ أغسطس ١٧٩٩، قمنا بعملية قياس على الشاطئ الأيمن للنهر نتج عنها أن آثار الكرنك قد انخفضت عن مستوى الأرض بنفس القيمة التي انخفض بها تمثالاً معنون .

وعرفتنا نتيجة هذا القياس أن الأرض تقريباً أفقية ابتداء من الشاطئ الشرقي للنهر حتى أنقاض الكرنك، لمساحة تقدر بستمائة إلى سبعمائة متر بينما لاحظنا نتيجة لعملية قياس أخرى أن هناك ميلاً يقدر بمتر وثمانية وستين سنتيمتراً ابتداء من الشاطئ الغربي للنيل حتى التمثالين الواقعين في السهل على مسافة تقدر بألفي متر^(١).

ونتج أيضاً من القياس أن الجزء العلوي لقاعدة تمثالي أبي الهول الواقعين أمام أحد مداخل الكرنك الرئيسية الواقعة في اتجاه الغرب ينخفض متراً وأربعة وستين سنتيمتراً^(٣) تحت متوسط مستوى السهل ويمكن ملاحظة سوى رأسا تمثالي أبي الهول فوق الأنقاض. لقد قمنا بأعمال حفر لكن الحفر لم يكن كافياً للكشف عن القاعدة بأكملها والوصول إلى الأساس وعلى الرغم من ذلك، وإذا

(١) انظر المناقشة في نهاية هذا الفصل .

(٢) خمسة أقدام وعشر بوصات . الشكل ٤، لوحة ٢٢، أ، الجزء الثاني، وتشير بدقة إلى كمية طمى النيل لأي جزء من القاعدة ويقدر للطمى بخمسة أقدام وعشر بوصات في الجزء البارز من قاعدة التمثال .

(٣) خمس أقدام وبوصتان .

(٤) ألف، قائمة تقريباً .

(٥) خمس أقدام وعشرة خطوط .

قبلنا بأن ارتفاع القاعدة^(١) يبلغ من أريمة وعشرين الى ٢٧ سنتيمتراً^(٢) وهو الارتفاع الذى يمكن أخذه فى الاعتبار بالمقارنة مع تماثيل أبى الهول الأخرى فسينتج عن ذلك أن الجزء المغمور من قاعدة التمثال فى طمى النيل تبلغ متراً وتسعة وثمانين سنتيمتراً^(٣) وتطبق نفس القيمة على تماثيل السهل .

إذاً فمن الملاحظ أن سهل طيبة قد ارتفع بمقدار متر وتسعة وثمانين سنتيمتراً منذ نحت تماثيل ممنون طريق الكباش فى الكرنك لكن من المؤكد أن الأرض قد ارتفعت أكثر من ذلك إلا أن الفراغة لن يتركوا آثارهم تتعرض لفيضانات نهر النيل فذلك احتمال غير وارد لأنهم لم يفعلوا ذلك فى أماكن أخرى وسوف نبرهن على هذا لاحقاً .

إن الآثار المتتالية التى تركتها المياه المشبعة بالطمى على قاعدتي تماثلي ممنون تعطى وسيلة تقدير كمية مياه الفيضانات التى ترتفع حالياً عن سطح سهل طيبة .

يقدر متوسط ارتفاع المياه بـ متر^(٤) يجب إضافة هذا الارتفاع على الجزء المغمور^(٥) من طرح النهر لى نحصل على مستوى التراكيمات ، التى وضع عليها التمثالان لى تحتفظهما من الفيضانات أثناء البنيان^(٦) . وكذلك يمكن أن نحدد الحد الأدنى لارتفاع سهل طيبة ويقدر بـ مترين وتسعة وثمانين سنتيمتراً منذ عهد

(١) انظر وصف الكرنك المبحث الثامن .

(٢) من ٩ إلى ١٠ بوصات .

(٣) خمسة أقدام وعشر بوصات .

(٤) ثلاث أقدام ويوصة .

(٥) ومن الملاحظ أن كل الأساسات التى اكتشفت فى إسمنا والأقصر والكرنك وأسبوط وصين شمس تم بناؤها على أنقاض مما يدعو إلى الاعتقاد بأنه فى المصور القديمة وكذلك المصور الحديثة أيضا يتم بناء المدن والمنشآت على تلال صناعية .

(٦) ونفترض الآن أن المياه ترتفع أعلى ن سهل طيبة بنفس الكمية التى كانت ترتفع بها أثناء العصور القديمة وليس هناك سبب يدعو للاعتقاد فى التقيض باعتبار أن أسباب الفيضان ثابتة بسبب الأمطار الاستوائية الموسمية ولم تتغير عن الماضى ويمكن أن نقبل أن اختلاف ارتفاع المياه سيكون بسبب التوسع فى تقسيم مجرى نهر النيل .

بناء الآثار التي تحدثنا عنها ونحرص على تلك النسبة البسيطة بالرغم من بعض الاقتراحات التي تفيد بأن ارتفاع سهل طيبة كان أكثر مما ذكرنا وإذا استطعنا تحديد الوقت الدقيق الذي بنيت فيه هذه الآثار يمكننا أن نستخلص نتائج تخص ارتفاع سهل طيبة كل قرن .

لكن ستكون هذه النتيجة محلا للشك إذا لم ندرك بدقة الارتفاع الدقيق للتلال الصناعية التي بنيت عليها الآثار والذي ربما لا نعرفه مطلقا .

وفى الواقع فإن النقوش اليونانية ^(١) التي وجدت على الجانب الجنوبي فى قاعدة التمثال الشمالى هى التي برهنت بشكل مؤكد على ارتفاع الأرض فى وادى طيبة حيث إنها مغمورة على عمق خمسة وستين سنتيمترا ويجب إضافة خمسة وستين سنتيمتراً قيمة طول الرجل ^(٢) التي جلس ليسجل هذه النقوش فهذا ما يمكن تقديره على الأقل وسنجد أن مستوى الأرض قد ارتفع بمقدار متر وثلاثين سنتيمتراً اعتباراً من العصر الذى نقشت فيها هذه الكتابات ،التي ترجع إلى العصر الرومانى ^(٣) .لأنه لا يمكن تصديق أنهم قاموا بعملية حفر لنقش هذه الكتابات .

ولن نتردد فى ذكر براهين أخرى لكى نثبت النتائج التى توصلنا إليها بخصوص ارتفاع أرض وادى طيبة لكننا سوف نقتصر على الوثائق التى جمعت من أماكن بعيدة عن طيبة .

نذكر على سبيل المثال أرضية بلاط المعبد الشمالى الصغير فى اسنا ^(٤) الذى يتساوى الآن مع مستوى السهل: أما عن المعبد الكبير، فتجدان أرضيته أقل من مستوى المدينة الحالية والسهل المحيط به .

(١) انظر اللوحة ٢٢، الشكلين ١ و ٦، الجزء الثانى.

(٢) قيمان.

(٣) انظر النقوش، اللوحة ٢٢، الشكل السادس، المجلد الثانى وشرح جزء من هذه النقوش رقم ٥٢.

(٤) انظر وصف اسنا الفصل السابع.

تعتبر هذه الوقائع براهين أكيدة لارتفاع الأرض لأنه لا يمكن تصديق أن القدماء المصريين لم يؤمنوا هذه البنايات من خطر الفيضان. لقد علمتهم التجربة بالتأكيد التغييرات التي تحدث في وادي مصر ولا يمكن تصديق أنهم كانوا أقل علما من السكان الحاليين للقطر وأن أعمالهم تقتضى درايتهم بذلك^(١) ودون التبهر في هذه الأفكار لاحظنا أن المصريين القدماء أنفسهم أمونا ببران ليس له مثل خاصة بخبرتهم بارتفاع الأرض في مصر نجد ذلك في مكان قريب من طيبة : هي دندره التي كانت تسمى في الماضي تفتريس حيث مسطح المعبد الرائع الذي نراه يرتفع عن مستوى السهل المحيط به بأربعة أمتار ونصف. فإن لم يكن الهدف هو حماية دندره من الفيضان فإن تكمن أهمية هذا الارتفاع عن مستوى السهل ؟ لكن كان المصريون القدماء يدركون تماما ارتفاع وادي مصر وقال هيرودوت^(٢) إنه أثناء حكم الملك الأثيوبي ساباكوس كان يحكم على المذنبين بتعليق الطرق بالقرب من المدينة ، التي تمت تعليتها من قبل في عهد سيزوستريس^(٣) وكذا أيضا في عصر الاحتلال الأثيوبي . ولقد قدم كهنة منف ومدينة عين شمس وطيبة براهين على ذلك خلال حوارهم مع هيرودوت لا نعتقد أنهم أعطوا أهمية لهذه الظاهرة الأرضية بقدر ما أعطوها إلى الظواهر السماوية ، التي شهد عليها التاريخ . وطبقا لشهادة ديودور الصقلي^(٤) أنه تم تسجيل كل ماله علاقة بتعليق الأرض في سجل عام وكان يدون أيضا كل شيء عن فيضان النهر طبقا لكل الشواهد التي ذكرناها ومن المؤكد أن المهندسين المصريين والكهنة الذين يهتمون بهذا الموضوع لم يقتصروا فحسب على تأمين البنايات من الفيضانات في العصر الذي يمشون فيه ، بل كانوا يريدون حمايتها

(١) بنيت كل القرى المصرية على أنقاض يرتفع مستواها عن مستوى الفيضانات الكبيرة وكان فيضان النيل غالبا أثناء وجود الفرنسيين في مصر ولم تضر أي قرية بسبب هذا الفيضان .

(٢) هيرودوت . التاريخ . الكتاب الثاني ، المقطع ١٢٨ ، ص ١٤٢ طبعة ١٦١٨ .

(٣) انظر الاستشهاد رقم ٢ في نهاية هذا البحث .

(٤) انظر الاستشهاد رقم ٢ في نهاية هذا البحث .

أثناء القرون المقبلة وذلك بينائها فوق سطح عال جداً عن مستوى السهل ومن المؤكد أيضاً أن المصريين الذين يتميزون بحدة الملاحظة قد لاحظوا الفيضانات المتوسطة والفيضانات العالية تحدث بطريقة منتظمة ولاحظوا الشيء نفسه بخصوص حجم مياه النيل الثابت تقريباً .

وإذا ارتفعت مياه الفيضانات إلى أعلى مستوى؛ فلن يصيب ذلك إلا طرح النيل والوادي الذي يمر فيه ولم نهتم بما يحدث بعد ارتفاع مستوى الأرض، لقد اتسع الوادي وانتشرت المياه في مساحة كبيرة وأصبح ارتفاعها أقل ويتساوى كل شيء بمعنى أن توزيع المياه كان يسير ولا تتعارض هذه الاعتبارات مع النتائج التي وصلنا إليها .

ويبقى أن نذكر أن دلائل الآثار تتفق مع الرأي والوثائق التي عرضناها بخصوص ارتفاع سهل طيبة وكل وادي مصر. وتتفق معها أيضاً استشهادات هيرودوت^(١) ومازلنا نذكر أحد أقوال هذا المؤرخ الذي يقول أن كل الكهنة يؤكدون أنه في عهد مينا كان شمال مصر عبارة عن مستنقع وطبقاً لما ذكره النهر كان يغلى جزءاً كبيراً من أرض مصر^(٢).

وقد ذكر أرسطو^(٣) الرأي نفسه حينما تحدث عن مصر وقال أن أرضها مكونة بالكامل من الطمي الذي ينقله النيل في مياهه .

وقد أخذ كل من ديودور^(٤) واسترابون^(٥) وبليني^(٦) وبلوتارخ^(٧) برأي هيرودوت وأستند كل مؤرخ على أسباب تختلف عن الآخر.

(١) هيرودوت، التاريخ، الكتاب الثاني، المقطع ٤، ص ٩٢، طبعة ١٦١٨.

(٢) نفسه المقطع ٥ وما يليه.

ذكر هيرودوت كل الأسباب والاتجاهات التي تؤيد هذا الرأي؛ لكن النتائج التي توصل إليها ليست دائماً دقيقة. لقد افترض أن بعد تغطية أرض مصر أصبحت بلد غير صالحة للسكن وتبدو لنا هذه النتيجة غامضة. لأن سبب عدم خصوبة أرض مصر هو التوزيع السيئ للمياه واتجاه القنوات غير الصائب وعدم العناية بها وكذلك عملية التصحر.

(٣) أرسطو، علم الأرصاد الجوية، الفصل ١٤.

(٤) ديودور الصقلي، تاريخ الكتب، ٢، ص طبعة علم ١٧٤٦.

(٥) استرابون، الجغرافيا، ١٢، ص ٥٣٦، طبعة ١٦٢٠.

(٦) بليني، التاريخ الطبيعي، ١٢، الفصل الثاني.

(٧) بلوتارخ، إيزيس، وأوزيريس، ص ٣٦٧، طبعة فرانكفورت، ١٥٩٩.

يستدعى هذا الإجماع الانتباه ونحن لا نصدق كيف يقدم عالماً أكاديمياً مشهوراً^(١) الرأى المتناقض كليا. وكان أحد البراهين التى استند إليها فريره لكى يثبت أن أرض مصر لم تتغير حيث يستند إلى اتفاق مؤرخى المصور القديمة والوسطى على نسب متساوية لارتفاع المياه نتيجة الفيضان كدليل^(٢).

وكذلك أعلن كل من هيرودوت واسترابون وبليني وبلوتارخ وأرسطو وأميان - مارسيلان عن ارتفاع المياه فى سنوات الخصوبة من ١٤ إلى ١٥ ذراعاً وكذلك رأى المؤرخين المسلمين. وبناء على ذلك توصل فريره إلى النتيجة التى تقول انه لم يحدث أى تغيير فى أرض مصر .

ومازال مقياس النيل يشير إلى جنى محصول وفير عندما يكون ارتفاع المياه ١٦، ١٥، ١٤ ذراعاً .

(١) انظر دراسة فريره: ارتفاع أرض مصر بسبب هضمان النيل، ج ١٦، ط ٤، أبحاث أكاديمية النصوص والأدب، ص ٣٣٢.

(٢) هيرودوت، التاريخ، كتاب ٢، الفصل ١٣، ص ٩٤، الطبعة، ١٦١٨. أشار إلى ١٦ أو على الأقل ما ذراعاً.

استرابون (ص ٧٨٨، طبعة ١٦٢٠) يسجل ١٤ ذراعاً.

الزيادة المضبوطة للنيل تكون ١٦ ذراعاً، والأقل من ذلك لا تروى كل شيء، بل لا تروى الجزء الأكبر من الأرض. وفى أى منطقة يعتقد الآتى:

١٢ ذراعاً تضرع بالمجاعة.

١٣ ذراعاً تكون جائعاً.

١٤ ذراعاً يحل المرح.

١٥ ذراعاً يحل الأمان.

١٦ ذراعاً يمثل الوفرة.

وسجل كل من بلوتارخ فى كتابه إيزيس وأوزيريس، وأرسطو فى كتابه: حديث عن مصر: ١٤ ذراعاً. أشار القلقشندي استناداً للخصائص ارتفاع الفيضان يبلغ ١٥ - ١٦ ذراعاً. وأشار المسعودي إلى ١٧ ذراعاً. والأدريسي ١٦ ذراعاً.

وأشار بعض المؤرخين المعاصرين إلى أن ارتفاع الفيضان بلغ ٢٢ إلى ٢٣ ذراعاً. لكن المؤكد أنهم لم يراعوا مقياس النيل من القاع.

لم نهدف مطلقاً من هذه الاستشهادات التى تقودنا إلى فحص الذراع الذى يعتبر محل بحث منذ هيرودوت حتى الآن، لأنه بحث يستكملة أحد الزملاء. اكتفينا بذكر الاستشهادات لكى نصل إلى نتيجة مؤداها أن عدم ثبات ارتفاع مياه النهر والمير عنها بالذراع لا تدل على أن أرض مصر لم يحدث لها أى تغيير.

ولكننا لا نستخلص النتيجة نفسها التي توصل إليها الأكاديمي فريريه ، لأنه من السهل تخيل أن قاع النيل والقنوات وأرض الوادى تزداد بسبب طمي النيل ويحتفظ أيضا بنفس المستوى.

وإذا لم تتغير كمية المياه وهذا الذى يحدث للنيل سوف يظهر مستوى الفيضان بالارتفاع نفسه^(١).

وهكذا تكون زيادة الفيضان بفزارة مضرة وغير مخصصة للأرض فترة طويلة ، لأن الفيضان المالى يروى الأرض فترة طويلة فتتحمس الزراعة فى الأراضى ، لكن قلة المياه تهدد بضعف المحصول . ولا أحد من الملاك يختار أبدا أن ترتفع نسبة الفيضان أعلى من ١٦ ذراعًا .

وليس هناك أدنى شك أن عدد الأذرع تشير فقط إلى وجود طمي وليس ارتفاع فى مستوى المياه ابتداء من قاع النيل . هذا الارتفاع يتحكم فى نسبة عوامل خاصة ويمكن أن يستخدم كعقاط أو علامات ثابتة ومجال المقارنة .

وبناء على ذلك لا يمكن على الإطلاق القول أن أرض وادى مصر لم يحدث لها أى تغيير . والشئ المهم فى هذه الملاحظة أن الأذرع التى تحدث عنها المؤرخون وذكرناها قد أخذت من مقياس النيل فى منف وفى القاهرة ويمكن مقارنة^(٢) هذين المقياسين بسبب صغر المسافة التى تفصلهما .

ويجب القول إنه أمكن ملاحظة ارتفاع أرض سهل طيبة لكى نعطى وسيلة لتقدير هذا الارتفاع فى القرون المقبلة . لقد قارنا متوسط مستوى السهل فى نقاط معروفة وثابتة لهذه الآثار اخترنا أسفل النافذة الجنوبية^(٣) التى توجد

(١) لكى نبرز النتيجة التى توصلنا إليها نفترض أن قاع النيل وأرض وادى مصر تملأ أيضا وهذا ليس حقيقيا . يجب اعتبار أن هذه الملاحة محدودة ومضطربة وأن تكون دقيقة وهناك أسباب مختلفة تسهم فى تحديدها فى أماكن محدودة.

(٢) نعلم أن طمي مياه النيل لا يوجد بالكمية نفسها على مستوى مصر فيوجد فى جزيرة فيله بكمية أكثر منها فى مقياس جزيرة الروضة ويقل ارتفاع مستوى المياه تدريجيا كلما اقترب من البحر..

(٣) انظر اللوحة ٢١ ، الشكل ٢ ، المجلد الثالث.

ضمن منافذ الصف الثاني للصرح الأول لقصر الكرنك من ناحية الغرب، بالقرب من الفناء وعلى ارتفاع ١٦ متراً و ١١٦ مليمتراً^(١) أعلى من متوسط مستوى السهل المحيط. ومن الجانب اليسار للنهر اخترنا قاعدة التمثالين الكبيرين الشمالي والجنوبي بمثابة نقاط استدلال. وفي خلال إقامتنا في طيبة لاحظنا أن مستوى السهل كان أقل من الحرف الملوى لواجهة قاعدة التمثال الشمالي بمقدار متر وسبعة وثمانين سنتيمتراً^(٢) وبمقدار متر وتسعة وستون سنتيمتراً^(٣) فقط بالنسبة لقاعدة التمثال الآخر.

المبحث الثالث:

أطلال وحطام حول التمثالين

إذا تقدمنا نحو عزب الشمال الغربي ابتداء من التمثالين محل الوصف السابق فسوف نجد على بعد مائة متر تقريباً حطام أريمة تماثيل عملاقة توجد أكبر قطعة من هذا الحطام نحو الجنوب .

وتقع على يمين خط يمر بين التمثالين ويبلغ طول هذه القطعة أحد عشر متراً وهي من الحجر الرملى الصوان الذى تحدثنا عنه من قبل بوجود جزء كبير من هذه القطعة مخموراً فى طرح النهر وعلى بعد عشرين متراً من هذا المكان وفى اتجاه مواز لواجهة تمثال^(٤) السهل يوجد خليط من حطام ثلاثة تماثيل من الحجر الجيري المتجانس والقابل للصقل .

وتتشابه هذه المادة مع المادة المكونة للتماثيل الموجودة أمام صروح معبد الكرنك^(٥) . وقد وضع حطام التماثيل إلى الاعتقاد بأن الأربع تماثيل قد وضعت على صف واحد أمام البنية التى يبقى منها أثر ضئيل .

(١) ثمانى قامات، قدم وسبع بوصات وأريمة خطوط.

(٢) خمس أقدام وتسع بوصات.

(٣) خمس أقدام وست بوصات.

(٤) انظر الخريطة الطبوغرافية، اللوحة ١٩، المجلد الثانى.

(٥) انظر وصف الكرنك المبحث الثامن من هذا الفصل.

وينطبق الشيء نفسه على تماثل ممنون والتماثل الجنوبي .

وكان التماثلان موضوعين أمام بعض المباني التي تحطمت تماماً ، إلا إذا افترضنا أنهما بنيا في عزلة منذ البداية^(١) لمكن سنؤكد حدسنا بعد ذلك .

وعندما نتقدم بمسافة مائة متر في الاتجاه الشمالي الغربي، فسوف نجد بقايا تماثيل^(٢) تتكون هذه البقايا من الحجر الجيري المتماسك ويفصل بين التماثيل مسافة قدرها عشرون متراً . ونجد هذين التماثيل على خط متواز تقريباً لواجهة تماثيل الشمال والجنوب . لكليهما موضوعان على يمين الاتجاه الذي تحدثنا عنه .

ويمكننا الاعتقاد بوجود تماثيل في الاتجاه نفسه متشابهين وموضوعين في نظام متناسق أمام بناء لم يعد له وجود .

وعلى بعد مائة وستين متراً وفي الاتجاه نفسه نجد قطعتين كبيرتين من الحجر الرملي، الصواني^(٣) . وكانت هاتين القطعتين في وضع متواز مع باقي الحطام وتصلبهما مسافة عشرة أمتار ، ويبلغ طول القطعة الكبيرة عشرة أمتار وعرضها أربعة أمتار وارتفاعها متراً وثلاثين سنتيمراً .

وتأخذ هاتان القطعتان شكل سطح مستو صقل بعناية تامة . وتزينهما هذه كتابات هيروغليفية منقوشة بدقة وتفصيل واضحة . وتمتد هذه النقوش المقارنة التي قدمناها بين نقوش جرانيت الأقصر والكرنك .

فما هي فائدة هاتين القطعتين الحجريتين وإلى أي مكان تنتميان ؟ من المحتمل جداً أنهما يمثلان الجزء السفلي لمرش تماثيل . ولم يكن لدينا وقت لتنفيذ أعمال حفائر لكي نتأكد من ذلك . فيمكن لأخريين قد يشغلهم متابعة

(١) لا يوجد مكان يحتوي على بقايا مثل آثار طيبة الرائحة ولا أي مكان آخر في المدن القديمة في مصر ويقدم هذا النموذج من الآثار الممزولة .

(٢) انظر الخريطة الطبوغرافية - اللوحة ١٩ ، المجلد الثاني .

(٣) نفسه .

البحث ودراسة آثار مصر القديمة أن يقوموا بمثل هذا العمل ويؤكد لنا كل ذلك أننا كدنا أن نجد الجسم والساقين وياقى أجزاء التمثالين منمورة فى طرح النهر.

وننتجه بعد ذلك نحو الشمال بمسافة تبلغ واحد و سبعمين مترا و باقى الصفوف الثلاثة من الأعمدة الظاهرة حاليا بنفس مستوى الأرض^(١) وتشغل مكانا مستطيلا طوله اثنان وثلاثين مترا وعرضه خمسة وثلاثين مترا و هذه الأعمدة متران ونصف.

ويمكن رؤية جنوب هذه الصفوف من الأعمدة وعلى مسافة قريبة قطعة كبيرة لتمثال عملاق فى وضع السير^(٢).

هذا التمثال من الحجر الرملى الصولنى ويبلغ طوله عشرة أمتار ونجد على بعد عشرين متراً تقريبا من العمود القريب من ناحية الجنوب جذع تمثال فى وضع جلوس من الجرانيت الأسود^(٣).

ونرى فى ناحية الشمال صف الأعمدة الأول وحطام لتمثال آخر مكون. كما يبدو لنا من الرخام الأصفر ويشبه التمثال الأول؛ حيث إنه أيضا فى وضع السير ومن المحتمل أنهما كانا متجاورين ونرى أيضا على بعد أربعمين متراً من هذا الحطام فى اتجاه الشمال الغربى بقايا لتمثالين فى وضع جلوس مصنوعين من الجرانيت الأحمر وتحيط بهما قطع أخرى من الجرانيت. ونقدم من هذه النقطة بزاوية ٣٦° ونصف الدرجة فى اتجاه خط الزوال المغناطيسى بمسافة ثلاثمائة واثنى عشر مترا حتى نقابل بقايا تمثالين فى وضع السير مصنوعين من حجر الجرانيت الرملى وربما يصل حجمهما إلى ثلاثة عشر مترا^(٤).

(١) انظر الخريطة الطبوغرافية، اللوحة ١٩، المجلد الثانى.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

(٤) أربعمون قديماً.

تلك هي التماثيل الضخمة العديدة التي أسرف المصريون في تكديسها في هذا الحى من مدينة طيبة. لقد تعرفنا على حطام سبعة عشر تمثلاً ومن المحتمل أن يكون العدد أكثر من ذلك. وتشير تنظيم التماثيل فيما بينهما والمسافة التي تفصلها وقواعد الأعمدة الباقية حتى الآن، إلى بقايا بناء كبير يتكون من فناء ويهو أعمدة وقاعة أعمدة صروح يوضع أمامها في نظام زوجى أو رباعى كل التماثيل التي وجدناها. ويمكن أن نتخيل طول هذا البناء يبلغ ستمائة متر تقريباً ويوجد فيها كل بقايا الحطام مبعثرة، التي لا تنتمى إلى معبد الكرنك، ولا يسمح حالة البناء المهتمة إلى تحديد عرضه .

وتشير التماثيل التي عثر عليها في أقصى الشمال أنه يوجد إنشاءات تستخدم كطرق بالقرب من معبد رمسيس الثانى .

وكيف يكون مثل هذا المبنى العملاق قد تهدم أو كيف لم يعد له أثر ؟
ويمكننا أن نذكر أسباباً قد تكون معقولة .

كما أننا لم نجد سوى بقايا ظلت موجودة نظراً لصلابتها حيث كانت الأكثر مقاومة لعوامل التهدم فمن الطبيعى أن ندرك أن المباني التي لم تعد قائمة كان أغلبها من الأحجار الجيرية .

ومن المرجح أن يكون استخدام هذا النوع من الأحجار شائعاً في مدينة طيبة لأنه كان علينا أن نتساءل أين ذهبت الخامات الضخمة التي تم استخراجها، والتي لم نجد نرى لها أثراً بعد هذه العمليات من الحفر والتقيب ؟

وهناك الملاحظة أشرنا إليها حول هذه الأماكن وهي أن المباني التي لا تزال موجودة في المدن القديمة ليس لها علاقة بالأحجار المستخدمة. وبعد هذا في الحقيقة من الأحجار الجيرية ولذلك نجد أنفسنا مضطرين للاعتراف بأنه كان هناك العديد من الآثار من الأحجار الجيرية التي لم يعد لها أى أثر الآن. ولكننا نجد هنا في هذه المناطق ما يفسر هذه الظاهرة .

: ففي الواقع وعلى مسافة من المكان الذى حددناه وفى وسط السور المقام من الطوب النيئ نجد خامات هذا المبنى الذى بنى بلا شك من الحجر الجيزى وقد

تم استخدامها من أجل عمل الجير وهذا لا شك فيه بما أننا نجد حتى الآن بقايا أفران استخدمت من أجل تكليس الحجر الجيري .

وكان من السهل استنتاج سبب التهدم لأنه بنى على صخرة تكون سفح السلمة الليبية فكان فى مأمن من الفرق وفيضان النيل ولكن المبنى الكبير الذى ثبت أنه كان موجودا كان على المكس مبنيا وسط الهضبة بحيث لا يمكن أن يحسبه شيء من صرح النهر الذى يبلغ حده الأدنى _ مثلما ذكرنا _ مترا وتسعة وثمانون سنتيمترا . ويمكننا أيضا أن نقول إن ارتفاع هذه المنشآت كان يبلغ من خمسة إلى ستة أمتار لأنه من غير المؤكد فى ذلك العصر أن يكتفوا بأن يكون الجزء السفلى فقط من قواعد التماثيل على مستوى مياه الفيضان . كان المصريون يدركون جيدا كما أثبتنا ذلك من قبل كل ما كان له علاقة بالنيل وبكل ظروف اجتياح هذه المياه لأرض مصر فلا يمكن أن يجهلوا أن تكون هذه الآثار قد تأثرت بالفيضانات .

إذاً فلم يكن فى استطاعتهم أن يرفعوها على ارتفاع أقل من متر ونصف إلى مترين فوق أعلى منسوب للمياه . حكم من البقايا والآثار يمكن أن تكون مخفية الآن على ارتفاع ٥ أمتار من الطمي^(١).

إن بقايا الخامات الجيرية التى استخدمت فى بناء هذا المبنى الكبير الذى تحدثنا عنه وما تبقى من أثر استخدامها للجير مدفون حاليا تحت طرح النهر . وإذا كانت أجزاء التماثيل الكثيرة العدد لا تزال موجودة فيرجع السبب إلى أن التماثيل العملاقة قد وقمت فيما بعد من على قواعد ما . ولكن فى بعض القرون كانت تخبأ هذه الآثار تماما عن أعين الرحالة الذين كانوا يسبقونا فى البحث عن آثار مصر القديمة .

(١) انظر الخريطة الطبوغرافية، اللوحة ١٩، المجلد الثانى.

المبحث الرابع:

هوية تمثال الشمال وتمثال ممنون والمبنى الذى تم اكتشافه والقصر أو المعبد الذى ذكر المؤرخون القدامى أنه كان يحتوى على تمثال ممنون.

إن تخميننا بوجود المبنى الكبير الذى نقوم بإثبات وجوده سوف يتحول إلى يقين إذا أثبتنا الآن أن شهادات العصور القديمة تذكره. إن فقرات المؤرخين القدامى التى سوف نقارن بينها من أجل تحديد هوية تمثال الشمال وتمثال ممنون لها علاقة أيضا بالمبنى الذى تحدثنا عنه فى الفقرة السابقة. هاننا لا نستطيع أن نقوم بأكثر من مناقشة هذين الموضوعين فى نفس الوقت.

إن النقوش اليونانية واللاتينية المتعددة الموجودة على قدم التمثال وعلى قاعدته كلها على شرف ممنون أو على الأقل التمثال الذى أطلقت عليه الحكومة الرومانية فى مصر هذا الاسم^(١).

إن شهادة استرابون وبيوزانياس^(٢) وهم مؤرخان معروفان يؤيدان هذا رأى. صلاوة على ذلك، من غير المعقول أن يكون تمثال آخر قد أخرج صوتا وأن الحدث وقع أمام تمثال الشمال .

وإذا كان قد ساور المحدثين بعض الشك حول هذا الموضوع وإذا كان فى الأبحاث^(٣) المختلفة التى كتبت عن تمثال ممنون فسوف نجد أنفسنا أمام معرفة تمثيل هذا الشخص من خلال تمثال آخر وصفناه فى معبد رمسيس الثانى^(٤) وأخيرا إذا كان لدينا أسباب ضعيفة مثل أسماء أصلية مختلطة بأسماء أشخاص ممنون رمسيس وتمثيلهم فيرجع السبب الى عدم دقة الرحالة المحدثين وهذا

(١) انظر تجميعا لهذه النقوش فى نهاية هذا المبحث.

(٢) انظر فيما يلى شهادات هؤلاء الكتاب.

(٣) انظر نص المسند لاتجليه المذكور فى كتاب رحلات تورين، الجزء الثانى، ص ١٥٩.

(٤) انظر وصف معبد رمسيس الثانى، المبحث الثالث من هذا الفصل.

شك غير مبني على أساس وعلى الصمت المطلق الذي يلتزمه أغليهم حول الأشياء التي يمكن أن توضح هذه المسألة .

إن السيد سيكارد هو الوحيد الذي أوضح بصورة مؤكدة وجود ثلاثة تماثيل ضخمة ولكنه لم يستطع تحديدها ولم يذكر أسماعها، ويقول^(١): يوجد بطيبة أشياء يمكن أن نقول إنها فريدة في العالم وهي مقابر ملوك طيبة وثلاثة تماثيل ضخمة. أول اثنين تحدث عنهما استرابون مكتوب عليهما الكثير من النقوش أما يونانية وأما لاتينية. والثالث هو تمثال الملك ممنون الذي كان يصدر صوتا عند طلوع الشمس وفقا للروايات القديمة .

ولاحظ بوكوك^(٢) وجود ثلاثة تماثيل عملاقة وقد وصفها بدقة وأعطى بدقة شديدة رسما للتمثال المكتوب عليه. وأحد الثلاثة الذي يمثل مقبرة يوجد في معبد رمسيس الثاني ذكره بوكوك على أنه يحتمل أن يكون تمثال ممنون ولكن رأى هذا الرحالة يبدو غير مؤكد في هذا الصدد ومن جانب آخر فكما أنه اعتقد أنه وجد معبد رمسيس الثاني في معبد الأقصر^(٣) فلم يكن يستطيع كما فعلنا التقريب بين تمثال رمسيس وتمثال ممنون .

ويبدو لنا - شبه مؤكد - أن بوكوك لم يتحدث إلا نقلا عن سيكارد^(٤).

وقد زار هيروودوت الذي يقول إنه جاب مصر حتى جزيرة فيلة بلا شك، ومع ذلك لم يذكر أى شيء عن تمثال ممنون المتحدث، بطيبة. ولا نجد اسمه مذكورا في الجزء الثاني من تاريخ هيروودوت إلا مرة واحدة ولم تكن مما سياق الحديث عن طيبة، وإنما خلال الحديث عن التمثالين الذين كانا يشاهدا في عصره في أيونيا وقد نقش على أحدهما حرفاً هيروغليفية. واعتبر هذا المؤرخ عندما تحدث عن هذين التمثالين أنهما يخصان سيزوستريس وقال في نفس الوقت أن

(١) خطاب توضيحي، المجلد الخامس، ص ٩٠.

(٢) انظر الكتاب الأول لروايات بوكوك في موضوعه حول طيبة.

(٣) انظر وصف معبد رمسيس الثاني المبحث الثالث من هذا الفصل.

(٤) سافر السيد سيكارد من عام ١٦٩٧ إلى ١٧٢٧ والسيد بوكوك من ١٧٣٧ إلى ١٧٣٩.

الخبراء الذين قاموا بدراسة هذين التمثالين يعتقدون أنهما تمثالان لممنون^(١) ولكنه يستبعد تماما هذا الرأي وبهذا يبدو وأنه يريد الإشارة إلى ممنون الذى يوجد تمثاله فى طيبة وهذا مالا نستطيع تأكيد .

وكل ما نستنتجه من هذا البحث هو أن هيرودوت لم يخلط بين كل من ممنون وسيزوستريس فهو بصفة عامة يقدم بعض التفاصيل البسيطة التى تتعلق بالآثار المصرية القديمة مما يجعلنا نعتقد أنه لم يقم طويلا فى مصر مثل هيكتايوس قد أعطى معلومات حول الآثار الموجودة فى هذه المدينة العظيمة وهى نفس المعلومات التى قدمها هيرودوت .

ونرى أن ديودور الصقلى لم يتحدث قط عن تمثال ممنون لكن ذلك لم يثير الدهشة كما أثار بحث هيرودوت بما أن ديودور لم يزور طيبة .

غير أنه فى كتابه الثانى^(٢) أشار إلى اسم ممنون الذى أرسله الملك اشورى لطلب النجدة لطرودة .

فهو يقول^(٣) إن الأثيوبيين - المقصود بهم سكان مصر - يدعون أن ممنون ولد عندهم وقالوا إن هناك قصورا قديمة تسمى قصور ممنون .

وهذا ما ذكره استرابون منتهزا الفرصة للحديث عن وصف الآثار الذى يعد موضوع هذا البحث .

فهو يقول «إن مدينة طيبة تحتوى على معابد كثيرة قام قمبير بهدم وتدمير أجزاء كثيرة منها فنحن لا نرى الآن سوى القرى ويوجد جزء منها فى المنطقة العربية والجزء الثانى يوجد فى الخلف حيث توجد مدينة ممنونيوم».

ونجد هناك تمثالين عملاقين نحتا من كتلة واحدة على مسافة قريبة، أحدهما مازال كاملا والآخر تصدع رأسه نتيجة لتمرصه لهزة أرضية كما يقولون

(١) انظر الفصل ١٠٦ من الكتاب الثانى لهيرودوت.

(٢) انظر الاستشهاد رقم ٤ فى نهاية هذا البحث.

(٣) انظر الاستشهاد رقم ٥ فى نهاية هذا البحث.

وهذا يمد رأيا عاما حيث إنه كان يصدر صوتا يشبه صوت ضريبة خفيفة تأتي من الجزء المكسور الذي لا يزال موجودا على القاعدة ويقول استرابون الذي رافق اليوس جاليوس هو وبعض أصدقائه وبعض الجنود أنه سمع بنفسه صوتا في الساعة الأولى من اليوم ولكنه لم يستطع التعرف على مصدر هذا الصوت إذا كان صادرا من القاعدة أو من التمثال أو حتى مما حول هذا التمثال ففي مثل هذه الحالات من الشك والتردد نكون مضطرون لتصديق ما نريد تصديقه بدلا من أن نفكر إذا كان الصوت صادرا عن وضع الأحجار .

وتثبت شهادة استرابون أن التمثال المنقوش عليه بعض التعليقات باللغة اليونانية واللاتينية يمثل تمثال ممنون .

ففي الحقيقة لم يطلق هذا المؤرخ أيأ من الأسماء على هذا التمثال الا أن تسلسل أفكاره سيظهر تسمية ممنونيوم التي أطلقها على المكان الذي وجد فيه التمثال يدل على أنه ممنون كذلك أشار هذا المؤرخ في بحث آخر^(١) تحت اسم قصر ممنون الى المباني التي توجد بقاياها الآن في أبيدوس .

وفي عهد استرابون كان التمثال مكسورا ، ولم يمر على ترميمه سوى قرنين حتى أصبح على هيئته الحالية .

ويقول المؤرخ الجغرافي مؤكدا أن هذا التمثال وجد في مبنى يسمى ممنونيوم فما هو هذا البناء ؟ وأين نعثر عليه بين البقايا الموجودة على سفح السلسلة الليلية ؟ فالبعض يرغبون في رؤيته في مدينة هابو والبعض الآخر^(٢) يريدون أن يكون في الأكثر الذي عرف أنه معبد رمسيس الثاني^(٣) .

وأخيرا يمتد البعض أن استرابون أراد أن يطلق على جميع بقايا آثار مدينة هابو ومعبد رمسيس الثاني أما بالنسبة لنا فغلبنا ما يكفي ليجعلنا نعتقد أن

(٢) استرابون الجغرافي الكتاب ١٧ ص ٨١٢ طبعة ١٦٢٠ .

(٢) كان الرحالة نوردين من بين هؤلاء .

(٣) انظر وصف معبد رمسيس الثاني، للبحث الثالث من هذا الفصل .

ممنونيوم استرابون ليس شيئاً آخر سوى المبنى الكبير المتهدم الذى أشرنا إلى وجوده اسم ممنونيوم.

وإذا كانت الاستشهادات القديمة التى لا تزال بحاجة إلى البحث والدراسة تؤكد هذه النتيجة فسوف نتأكد أن جميع التخمينات كانت لها أساس تعتمد عليه.

ونجد أن الجغرافى دنيس خلال وصفه للأرض لم يهمل ذكر تمثال ممنون الشهير فى بحثه الخاص بطيبة لكنه لم يتحدث قط عن البناء الذى يحتوى على التمثال .

ولم يكن الحال كذلك بالنسبة لبلىنى الذى أشار إلى التمثال . وهو يقول: ترى فى طيبة فى معبد سيرابيس تمثال خصص لممنون وهو يصدر أصواتا كل يوم عند طلوع الفجر .

إن التمثال الذى يصدر أصواتا وقت أن تحدث عنه بللىنى هو بالتأكيد التمثال الذى نطلق عليه اسم ممنون .

وهذه النتيجة لا تحتاج إلى توضيح؛ فبللىنى يتفق فى رأى مع استرابون فى أن هذا التمثال كان موضعاً داخل مبنى بركان بالنسبة للأول هذا المبنى الضخم حيث عثر على التمثالين العملاقين هو ذلك المعبد الذى خصص لعبادة سيرابيس بما أننا تعرفنا من خلال أبحاثنا على هوية^(١) هذه البقايا التى تقع عند سفح السلسلة الليبية مع آثار أخرى نقل القدامى وصفها إلينا . لكن كيف آثار اثنان من المؤرخين مثل استرابون وبللىنى واللذان تفصلهما فترة زمنية قريبة إلى نفس الأثر باسمين مختلفين؛ الأول معبد مينونيوم والآخر معبد سيرابيس !والذى يؤكد ذلك، تلك النقوش^(٢) المسجلة على المساق اليمنى للتمثال الواقع ناحية

(١) انظر وصف مدينة مايو القسم الأول وكذلك وصف مقبرة اوسيمانديس القسم الثالث من هذا الفصل .

(٢) انظر النقش ١٢ فى نهاية هذا البحث.

الشمال حيث يقرأ اسمان سيرابيس وممنون. وبالرغم من أن معظم هذه النقوش قد تعرضت إلى الطمس لكن من الممكن أن نميز بعض الكلمات التي يمكن أن تكون رمت طبقاً لنسخة بوكوك. ويستتج من ذلك أن شخصية ما من المحتمل أن يكون اسمها مدون بين النقوش وهو المكلف بالعناية بمعبد سيرابيس وممنون والمشار إليه بكلمة نيوكور^(١) قد سمع الصوت المعجزة .

أما عن كلمة التي يمكن قراءتها في نهاية النقوش، فيبدو أنها تشير إلى عصر الإمبراطور هادريان .

كما ورد عن تاسيت عندما تحدث عن رحلة چيرمانيكوس فضلاً عن إعجاب هذا الأمير بمصر أنه ذهب لزيارة حجر ممنون الذي يصدر أصواتاً عندما تلمسه أشعة الشمس ولم يتحدث تاسيت عن بناء يحيط بالتمثال الضخم .

كما أشار جوفينال إلى تمثال ممنون والمكان الذي يرى فيه. ورغم أنه شاعر إلا أنه لا يمكن إهمال شهادته بما أنه زار طيبة عند عودته من منفاه في أسوان:

"قال إنه رأى تمثالاً لقرود من الذهب يلعب في الأماكن التي يسمع فيها الأصوات تصدر من تمثال مهذب ممنون حيث تكمن طيبة القديمة تحت حطام أبوابها المائتة"

وكما هو معروف أن القرود يعتبر أحد الأشياء التي يعبدها المصريون ولا يمكن رؤية هذا الرسم إلا في قدس الأقداس بالمعبد .

وكذلك أسهمت شهادة هذا الشاعر في إثبات ما قمنا باستنتاجه من تقارب الآراء .

والنتيجة الأخرى التي يجب أن نستنتجها من خلال هذه الشهادة هي أن عملية ترميم هذا التمثال كما هو حالياً لم تتم وقت جوفينال .

(١) تتكون هذه الكلمة من كلمتين يونانيتين يشير معناهما إلى الذي ينظف ويزين المعبد وقد اسماء اللاتينيين Oedimus ثم نيوكوروس: في الواقع إن كلمة نيوكور تعني المايل المكلف بتطهير وتزيين المعبد ثم أصبح شخصية مهمة جداً عندما تطلبت القرابين الباهظة الثمن موظف مميزاً من الدولة. وبمرور الزمن أصبح نيوكور عارفاً بأصل ياله المعبد القائم على حراسته ويعلم هذه العبادة للأجانب وكان مكلفاً أيضاً بإقامة الشعائر المقدسة.

ووفقا للترتيب الزمني يأتي بوزانياس بعد جميع المؤرخين السابق ذكرهم وهذا ما يقدمه لنا حول بقايا الآثار التي سبق وصفناها فقد رآها بنفسه فعن نعلم جيدا أن شهادته جديرة حقا بالثقة وبعد ما تحدث بوزانياس عن إحدى الأحجار الموجودة حاليا في ميجار والتي ضربت بحصاة فأصبحت تصدر أصواتا تشبه تلك التي تصدرها آلة موسيقية وترية .

ويستطرد قائل^(١) لم يدهشني ذلك كما أدهشني التمثال المعلق الموجود بمصر في مدينة طيبة وراء نهر النيل ليس بعيدا عن المقابر هذا التمثال هو تمثال جالسا للشمس^(٢) أو لممنون ،وفقا للروايات الشائعة .

جاء ممنون من أثيوبيا إلى مصر وتوغل حتى وصل إلى سوس لكن سكان طيبة يستكبرون أن هذا الشخص هو ممنون لأنهم يدعون أنه هامينوف الذي ولد في بلادهم ،ولقد سميت بنفسى من يقولون إن هذا التمثال هو تمثال سيزوستريس وقد قام قميزر بشقه نصفين ونجد الآن الجزء العلوى من الجسم ساقطا على الأرض أما الجزء السفلى فلا يزال قائما وهو يصور كل يوم عند طلوع الفجر أصواتا تشبه أصوات أوتار القيثارة التي على وشك أن تنقطع . ولم يذكر هذا البحث الفريد شيئا عن المبنى الذى احتوى على هذا التمثال ولكن هناك علاقة بينه وبين تمثال الشمال.

(١) انظر الاستشهاد رقم ٥ .

(٢) لقد التفتنا هنا التصحيح الذى قام به القس سيفين الجزء ١٤ ص ١٩٧ من تاريخ أكاديمية النصوص والآداب ويقول سيفين أن بوزانياس يصف تمثال ممنون الضخم ويحدد بوضوح المكان الذى عثر عليه فيه . إن المقطعات المأخوذة من فراليتامس تمثل بعض الاختلافات الطفيفة ونجد أن نهاية الفقرة محل الجداول مذكورة فيها . على كل حال يجب ترجمتها بهذه الطريقة :
« إن الشيء الجدير بالإعجاب هو التمثال الضخم الموجود بمصر بمدينة طيبة على ضفاف نهر النيل الذى يؤدى إلى المقابر الصخرية . هذا التمثال هو تمثال جالسا للشمس وهذا وفقا للتقاليد القديمة آنذاك أما بالنسبة للجزء الأول من النص »

إن المكانة التي خصصها بوزانياس للتمثال القريب من سيرنج المقابر تتفق مع تلك المخصصة لتمثال الشمال القريب من المقابر الساحرة المحفورة في الجبل اللبني .

ولم يكن قد تم بعد ترميم تمثال ممنون وقت بوزانياس الذي نسب هدم التمثال إلى قميبيز بينما نسب سترابون هذا التدمير إلى الهزة الأرضية ليفسر سبب انقلاب الرأس وبالتأكيد يعتمد رأى كل منهما على ما سعاد على لسان الآخرين إلا أننا يجب أن نعتزف أنه في هذا المكان يذكرنا كل شيء بالعنف والبقضاء التي كان يكتبها قميبيز تجاه مصر فالرأى الأرجح هو ذلك الذي نسب تدمير التمثال إلى هذا المعتدي المدمر بل ما يجعلنا نميل إلى هذا الرأى هو بالأخص وجود ميل^(١) في الجزء العلوى من التمثال الذي كان على وشك السقوط كالصخرة المعلقة على حافة السقوط من الجبل مما سهل هذه العملية على قميبيز.

ولم نعتزف في هذه الأماكن على آثار للجزء العلوى من التمثال الذي رآه بوزانياس بالقرب من قاعدة التمثال ونكتشف أنه ربما تم استغلال هذا الجزء في صناعة الطواحين كما يحدث اليوم بالنسبة لجميع كتل الجرانيت الكبيرة

= فهو ليس بحاجة التصحيح الحال ليست كذلك بالنسبة للجزء الثاني .

إن اللفظ ليس له تعريف منطقي والرأى يتناسب مع هذا المكان وهو التخمين الذي تؤكدته مخطوطات الملك ولا نستطيع أن نسقط أن جوزيف سكاليجيه في كتاباته عن تاريخ أوزاب اعتقد أنه يقدم إصلاحاً بتغيير اللفظ ليحل محله اللفظ، وقام بتدعيم هذا التنبيه ببعض الاستشهادات للقدامى التي تؤكد أن تمثال ممنون يصدر أصواتاً مميزة عندما تصطبغ أشعة الشمس الأولى . ويبدو أن بوزانياس يقترح هنا الإشارة إلى المشاعر المتنوعة بالنسبة لما يمثل هذا التمثال فالبعض يرى أنه خصص للشمس والبعض الآخر يقول إنه خصص لممنون وأضاف قائلاً إن الغالبية العظمى أقرت الرأى الأخير وهذا في الحقيقة الرأى الذي تم الاحتفاظ به في المخطوطات التي وصلت إلى أيدينا .

(١) انظر ما قد سبق ذكره بهذا الصدد .

المبعثرة حول بقايا الآثار. أما باقى الاجزاء، فهي بالتأكيد تختفى تحت طرح نهر النيل ونرى أن لوسيان لم يقدم لنا أى معلومات جديدة حول هذا البناء المدمر الذى نبحت له عن أصل ولا نعرف عما يتحدث هذا المؤرخ أهو هذا التمثال أم غيره ما دامت الأستشهادات أو حتى الملاحظات الخاصة بنا غير كافية لتحديد ذلك .

وفى الواقع يقول لوسيان موجهاً حديثه إلى أوكرات أحد المخاطبين فى الحوار الذى يحمل عنوان فيلويسود أنه لم يسمع صوت التمثال كما سمعه العامة بمعنى أنه صوت غير محدد لكن عندما يفتح ممنون فمه ينطق بسبعة أبيات قام هو بنفسه بنقلهما وليس من الضرورى الإشارة إلى المبالغات التى تسيطر بوجه عام على هذا الحديث والتى أدهشت الجميع.

إلا أن هذه الشهادة جديرة بالتأمل مما يثبت أنه فى وقت لوسيان كان ممنون يصدر أصواتا خارقة للعادة لم أعيد بنائه على هيئته التى عثرنا عليه فيها حيث إن الفكرة التى يستخدمها لوسيان المبالغ فيها أظهرت أن التمثال قد فتح فمه لينطق بالوحى .

لكن من جهة أخرى هذه النتيجة الأخيرة ستلقى دعماً بشهادة فيلوسترات هذا المؤرخ الذى سنقوم بدراسة بحثه فيما بعد^(١).

ففيلوسترات هذا المؤرخ الذى جاء بعد لوسيان بحوالى نصف قرن تقريباً هو كما نعلم مؤرخ حياة أبولونيوس دو تيان وقد روى كل ما يتعلق برحلات هذا الفيلسوف الشهير بالتفصيل فقد روى رحلته لصعيد مصر وكان يتبعه تلاميذه.

بينما كان أبولونيوس يتقدم تجاه عاصمة مصر القديمة انضم إليه شخص مصرى يدعى تيمازيون حكى الكثير عن حياته لتلاميذه دون أن يكون قد عرفه هى الحقيقة .

(١) انظر الاستشهاد رقم ٧، أ.

ويفضل هذا المرشد استطاع أبولونيوس و داميس أن يصلوا إلى معبد ممنون^(١) ووفقا لما رواه داميس فممنون كان ابن الفجر ولم يمت في طرودة حيث ثبت أنه لم يذهب أبدا إلى هذا البلد ولكنه مات في أثيوبيا حيث سيطر عليها لمدة خمسة أجيال ،غير أن الأثيوبيين ذوى الأعمار طويلة الأجل كانوا سيكون ممنون اعتقادا منهم بأنه توفى وهو لا يزال شابا في مقتبل العمر .

ويشبه الموقع الموجود فيه تمثاله بالمساحة الكبيرة التى نراها فى المدينة القديمة ذات الميادين الشاسعة حيث نجد أيضا بعض آثار الأعمدة والجدران قوائم الأبواب وتمائيل لمطارد سقط جزءا منها نتيجة لمرور الزمن ،أما الجزء الثانى فقد تهدم يدويا .

ونجد أن تمثال ممنون على هيئة شاب أمرد وهو مواجه لقرص الشمس من جهة الشروق وتم نحته من الحجر الأسود ،قدماء متجاورتان كما كانت المادة وقت ديدال ويداى ممتدان يرتكزان على المقعد وكأنه رجل يستعد للوقوف إذا نظرنا إلى وجهه نجد أن تعبيرات عينيه وهمه تبدو وكأنه سيتكلم .

والى هنا يبدو أن أبولونيوس ورفاقه لم يظهروا سوى إعجابهم البسيط أمام هذا التمثال لأنهم لم يعرفوا بمدى المكانة التى يستحقها ولكنهم أصابتهم الدهشة عندما سمعوا الأصوات التى يصدرها عند شروق الشمس فعينيه تمبر من السعادة لرؤية النهار مثل عيون الرجال الذين يمشقونه ويبحثون عنه .

واكتشف أبولونيوس ورفاقه أن التمثال بنى هكذا وكأنه أراد الوقوف لظهور الشمس كما كانت المادة عند من يعتقدون أنه يجب الوقوف أمام الآلهة وكانوا يقدمون القرابين للشمس الأثيوبية ولمنون أبوس هكذا كان الكهنة يطلقون

(١) انظر الاستشهاد رقم ٩

الأسماء على الآلهة الأولى لقد رتبها على الحرق والتمسخين الثاني اسم الفجر والدته .

ثم اتجهوا بعد ذلك إلى بلاد الفلاسفة الهنود على ظهر الجمال .

ومما يذكر أن شهادة فيلوسترات هذا المؤرخ الذى ينتمى إلى العصر القديم كانت ذات قيمة خاصة . وقد أكد هذا المؤرخ بعدما قام بتجريد حديثه من هذه الصفات الإعجازية أن تماثيل ممنون كان فى أحد المابد التى لم نرها فيها عندما جاء أبولونيوس إلى مصر سوى آثار لبعض القاعات والأبواب وبقايا أشكال جعوتى - هيرمس .

ولم يذكر هذا المؤرخ هذه الآثار بهدف تزيين وتجميل روايته ، فكل ذلك هدفه إظهار الحقيقة . ولكن ما هى الظروف التى تتلاءم مع حالة الآثار التى تم اكتشافها فى هذه الأماكن ؟

ألم نكتشف حتى الآن بقايا الأعمدة التى تحدث عنها مؤرخنا ؟

وكذلك تماثيل جعوتى - هيرمس التى سبق أن ذكرنا كيف دمرت ، هل هى تماثيل أخرى غير التى تحدثنا عنها ؟

فى الحقيقة لم نكتشف آثار جدران وقاعات أخرى غير التى تحدث عنها فيلوسترات ولكنهم تم استخدامها لعمل الجير وما تبقى فهو موجود حالياً تحت رواسب نهر النيل .

وإذا كان هذا البناء الضخم الموجود حقا فى طيبة كان وقت رحلة أبولونيوس مدمرا تماما فهل لنا أن نتدهش أنه بعد مرور ستة عشر قرنا لا يزال هناك آثار طفيفة له ؟

وفى ظل كل هذه الظروف التى تهدف إلى تحديد هوية التمثال الذى نحن بضدده، يجب أن نضيف الوصف الدقيق لتمثال ممنون الذى قام به فيلوسترات فقد وصفه بحقيقة بالغة لدرجة أنه أصبح من المستحيل ألا يتعرف أحد على تمثال الشمال . ولم يكن ذكر الشخصيات ذات النفوذ القوى التى أشارت إلى تمثال ممنون والمبنى الموجود فيه وفقا لترتيبها الزمنى بغير قصد ولكن من أجل تتبع التغيرات والتحولات المختلفة التى شهدتها هذه الشخصيات على مر القرون.

ويبدو أنه فى عهد استرابون كان لهذا المعبد الذى أطلق عليه ممنونيوم رونقا ذا طابع خاص وعلى الأقل يمكننا استنتاج ذلك من النصوص المدونة التى لم تذكر شيئا عن تدمير هذا المكان لكنها لم تقفل ذكر التدمير الذى تعرض له التمثال ونجد أنه بعد مرور مائتى وخمسين عاما أصبح هذا البناء مدمرا لكن التمثال قد تم ترميمه .

ويجب علينا الاعتراف أن إصلاح التمثال يرجع إلى عهد ما قبل ظهور فيلوسترات لأن الإصلاح تم بناء على أوامر أحد حكام الرومان الذى حكم مصر آنذاك .

فالتفاصيل التى أضافها هذا المؤرخ عن وصف ممنون تؤكد أن ترميم التمثال كان حديثا .

ومن وقتها تدهورت حالة التمثال لدرجة أننا لا نستطيع حاليا التعرف على جزء واحد من أجزائه .

المبحث الخامس وصف خاص لتمثال ممنون

بعد ما قمنا به من إثبات لهوية هذا الأثر لم يتبق سوى البحث عن الشخصية التي يمثلها هذا التمثال الضخم الذي يوجد في الشمال، وهذه المسألة هي محل خلاف جميع المؤرخين كما اتضح من خلال الاستشهادات التي سبق وعرضناها . فالبعض يقول إنه ليس ممنون ولكن من الأفضل أن يكون فامينوف . ونجد أن شهادة بوزانياس^(١) وبعض التسجيلات^(٢) المدونة في نهاية هذا البحث تؤيد هذا انراى فاسم فامينوف وفقا لجابلونسكى^(٣) يتكون من الحرف (ف) الذي يدل على المذكر ومن الاسم امينوف أو امينوفيس والذي تكرر أربع مرات في المذكرات التي دونها مانيتون .

وهكذا فإن تمثال الشمال قد يمثل أحد هؤلاء الملوك الملقبين بأمنحتب هم الذين لم يذكر التاريخ عنهم تقريبا أى معلومات مؤكدة . وللتأكد من هذه المسألة يجب علينا الاطلاع على بحث جابلونسكى الخاص بممنون المصرى .

وأثبت هذا العالم في هذا البحث قدرته - على المعرفة والتبحر في مجال الآثار - التي ليس لها مثيل . وكان يجب أن يكشف النقاب عن هذه الشخصية التي أحاط بها الغموض على مر القرون .

وكما قال جابلونسكى^(٤) فإن أمنحتب تكتب بالقبطية Amun Noh phi والتي تعنى حارس المدينة (مدينة طيبة) وكما يقول إن الاسم القديم الذي أطلق على هذه المدينة كان آمون-نوح ليس آمون . وقد ترجمتها الترجمة السبعينية بمعنى ملك آمون .

(١) انظر الاستشهاد الخامس بهذا المؤرخ رقم ٤ .

(٢) انظر الاستشهاد رقم ٣٠ .

(٣) انظر جابلونسكى الجزء الخامس بتمثال ممنون .

(٤) انظر بحث جابلونسكى .

وهكذا، فإن أمنحتب وفقاً لهذه المشتقات تمنى حامى مدينة طيبة وهذا ما أكدته بعض تسجيلات بوكوك^(١).

وأيضا اقترح جابلونسكى^(٢) فى بحثه أصل هذه الكلمة المشتق من اللغة العربية ليصل فى النهاية إلى تسمية ممنون لأمنحتب .

فأونى Oni تمنى باللغة المصرية حجير ونونى أو أونونى التى تكون كلمة نونى moni أو أمنونى Ammoni بمعنى حجر أى ما يعنى تمثال .

ويقول جابلونسكى أنه من المحتمل أن الشعب عندما تحدث عن تمثال امينوفيس أطلقوا عليه امينونى emnoni أو منونى menoni كما فعل

وليس هناك فائدة من أن نذكر أن هذه المشتقات تعتمد على أسس قوية استغلها المؤرخ بصعوبة للوصول إلى النتائج المستخلصة .

إلا أنه يجب علينا أيضاً معرفة كيف توصل جابلونسكى إلى تحديد هوية كل من اسم أوسيماندياس وممنون^(٣) فكلمة سمع باللغة المصرية تمنى صوت، فإذا أضفنا إليها الحرف (أو) يصبح أوسما Usma ثم بعد ذلك أضفنا إليها (دى) التى تمنى (يعمل) ثم قمنا بوضع نون noun قبلها للحفاظ على التناغم الموسيقى للكلمة نحصل على أوسماندى Usmandi بمعنى صوتى أو ناطق.

ثم قام اليونان بإضافة الصفة الهيلينية على هذه الكلمة لتصبح أوسيماندياس كما قال " أسماندس " أيضا استرابون .

ويبدو أن شهادة هذا الأخير هى التى لاقت إعجاب جابلونسكى أكثر من غيرها خلال عمليات التقارب التى أجراها للوصول إلى أصل هذه الكلمة .
غير أنه يجب ملاحظة أن كل هذه النتائج لا تركز إلا على بعض الأشياء غير الواضحة والتى عرضها استرابون نفسه .

(١) انظر النقوش التى جمعها بوكوك، والتى توجد فى المطبعة الإنجليزية مؤلف هذا الرحالة .

(٢) انظر بحث جابلونسكى .

(٣) انظر بحث جابلونسكى .

فهو يقول^(١) ومثلما يمتد البعض ، إذا كان ممنون هو نفسه أوسيماندياس فسيكون هو نفسه صاحب مبنى التيه .
ووفقا لجابلونسكي نكتشف أن أمينوفيس وممنون وأوسيماندياس كلها أسماء لنفس التمثال .

ولم يبحث هذا المؤرخ عن هذه النتائج إلا من أجل أن يعزز مجموعة الاستشهادات التي رأى أنها تتعلق بنفس الموضوع وهو حقيقة اسم هذا التمثال وذلك ليكتفى بذكر مثال واحد من هذه الاستشهادات ليقوم بتطبيقها على تمثال الشمال الذي قام بوكوك بوصفه ورسمه في بحث ديودور الخاص بتمثال أوسيماندياس^(٢) ويصرف النظر عن إمكانية دعم الأحداث التاريخية من المستحيل أن نشارك جابلونسكي رأيه .

ومن الجدير بالذكر أننا اكتشفنا معبد رمسيس الثاني ويقايا التمثال الخاص به^(٣).
وسنقوم في هذا الجزء من البحث بتحديد موقع الأثر الذي أطلق عليه استرابون اسم ممنونيوم بدقة لم يسبق لها مثيل ، وبهذا قلن يكون هناك خلط بين قصر ممنون وأوسيماندياس ومن ثم التمثالان اللذان يدلان على هاتين الشخصيتين.

إلا أنه يجب الاعتراف بأن الظروف الحسنة هي التي أتاحت لنا الفرصة لبحث ودراسة هذه الآثار على الطبيعة وفي مواقعها الأصلية وليس من خلال رسوم غير دقيقة أو تصفح ما رواه المؤرخون والتبصر في البحث للوصول إلى نتائج مرضية ويتضح بذلك أن ممنون قد يكون هو نفسه أمنتحت لكن ليس هناك علاقة بين ممنون وأوسيماندياس .

واعتقد البعض أن التمثال الموجود بالشمال قد يكون تمثال سيرزوستريس ويبدو أن جابلونسكي نفسه قد انجذب نحو هذا الاحتمال^(٤).

(١) انظر استرابون الجغرافيا كتاب رقم ١٧ ص ١١٣ طبعة ١٦٢٠ .

(٢) انظر بحث جابلونسكي الخاص بممنون .

(٣) انظر وصف معبد رمسيس الثاني للبحث الثالث من هذا الفصل.

(٤) انظر بحث جابلونسكي الخاص بممنون .

غير أن هذه الاحتمالات كلها مبنية على التشابه بين أعمال هيزوستريس وأوسيماندياس وعلى الرغم من وجود هذا التشابه بالفعل والذي يبدو من الصعب تحديده ، إلا أنه أيضاً لن يقوم بإثبات ما نبحث عنه لأن هذا يعد بمثابة محاولة لتحديد هوية بعض الملوك في فرنسا وأمثالهم من الفزاة الألمان أو الإيطاليين .
وهي هذا الصدد ، يعرض جابلونسكى أصل كلمة مأخوذة عن اللغة العربية .
فسيوسزستريس عند اليونان هو سوا أو (سيس أوستريه) - أو (سيس-سوستريه) عند المصريين وهذه التسمية تعنى عابد الشمس أو الناظر إليها^(١) .

وهذا الاسم يمكن تطبيقه على تمثال أمنعت الذى كان مواجهاً لشرق الشمس ، وهو يصدر أصواتاً عندما تلفحه أشعة الشمس . ولو أن هذا الأصل مؤكد ؛ فنحن نمتبره مجرد تأكيد لهوية كل من ممنون وسيزوستريس حيث أنه تم اكتشاف أحد آثار سيزوستريس بمدينة هابو عبارة عن معبد حملت جدرانه تسجيلات لأعماله وإنجازاته .

وإذا اعتبرنا أن تمثاله وضع فى جهة ما هى مدينة طيبة ، فغالباً لن تكن هذه المنطقة سوى مدينة هابو ؛ حيث تم اكتشاف بعض بقايا هذه الآثار .

أما بالنسبة لمن يدعى^(٢) أن تمثال الشمال كان يستخدم كمزولة شمسية عند المصريين القدماء لتحديد شهور العام الرئيسية عن طريق الظل ؛ ولتحديد المدار الصيفى والمدار المعتدل ، إلا أنهم لم يتوصلوا إلى النتيجة المرغوب فيها حيث إن وضع التمثال أمام المبنى لم يعط التأثير المتوقع بالإضافة إلى أن مثل هذه المزاوئل قليلاً ما كانت تعطى نتائج دقيقة .

فإذا كان يمكننا التطرق إلى بعض التخمينات لقلنا إن تمثال الشمال هو نفسه تمثال ممنون أو أمنعتب بمسمياته وأشكاله الإلهية التى تجعله فى منزلة الآلهة وغالب الظن أن معظم التماثيل لشخصيات مقدسة حتى لو لم تكن تماثيل لآلهة حقيقية .

(١) نفسه .

(٢) جان فريدريك استاذ القانون والرياضة بجامعة فرانكفورت انظر بحث جابلونسكى عن ممنون .

ومن الواضح أن هناك تشابهاً كبيراً بين هذه التماثيل ولكن لا يظهر عليها أى سمة من السمات المميزة لأى عصر من العصور القديمة .
ولو أراد المصريون القدماء عمل صور للوجوه؛ فستكون عبارة عن تصوير للرأس مع إضفاء الطابع البسيط لسن المراهقة والشباب.
وبالنسبة للتخمين الخاص بتمثال ممنون فهو يعتمد على التسجيلات^(١) المحفورة على قدمه وساقه ،التي أكدت أن هذا التمثال اعتبر إلهاً تقدم له القرابين .

فلا نفعل أيضاً شهادة فيلوسترات^(٢) الذى تحدث عن القرابين التى كان يقدمها ابولونيوس وأتباعه للإله ممنون كذلك ما جاء على لسان بوزانياس فى أبحاثه يوضح أن تمثال ممنون كان موجهاً جهة الشمس أو أوزوريس .
وإذا اعتبرنا أن تمجيد الملوك إلى أن يصبحوا آلهة كان أيضاً عادة سائدة عند اليونان الذين حذوا حذو المصريين فى كثير من الأشياء ، فستصبح افتراضاتنا ذات أهمية كبرى^(٣) .

فنجده أنه خلال فترة حكم البطالمة لمصر كانت صورة الاسكندر الأكبر ترسم على أوسمة الشرف بعد تأليهه فى معبد منف^(٤) .

وكذا الحال بعد ذلك خلال فترة حكم الرومان حيث قام المصريون ابتغاءاً لمرضاة الإمبراطور هادريان بتقديس انطونيوس المفضل لديه ونسبوه إلى أوزوريس وتحوت ومن ثم أقاموا له شعائر سرعان ما انتشرت فى جميع أنحاء الإمبراطورية الرومانية .

(١) انظر النصوص أرقام ١٠، ١٩، ٢٢، ٢٠، ٢٢، ٢٣ فى نهاية هذا البحث.

(٢) انظر الاستشهاد رقم ٩ .

(٣) انظر الاستشهاد رقم ٦ .

(٤) انظر بحث كوزينرى بعنوان «تجميع للأبحاث النقدية والتاريخية والتحليلية حول نقشى عثر عليه فى رشيد خلال إقامة الحملة الفرنسية بمصر» .

المبحث السادس

وصف النوع الأصوات التي يصدرها

تمثال ممنون والأسباب التي تؤدي إلى رنينها

أجمع كل المؤرخين الذي سبق ذكرهم ^(١) على السمة العجيبة لتمثال ممنون حيث إنه يصدر أصواتا خفيفة تشبه الصوت الصادر عن تقطع أحبال آلة موسيقية وهذا الصوت يشبه أيضا صوت اصطدام حصاة بحجر رنان . وهذا ما أقره جميع المؤرخين القدامى وحتى لوسيان وفيلوسترات . إلا أن هذين المؤرخين قالوا ^(٢) إن التمثال يصدر أصواتاً مختلفة ^(٣) . وكذلك تناول المؤرخون من بعدهما مثل كاليسترات ^(٤) والآخرين الذين كتبوا عن ممنون أيضا هذه الصفة الصوتية ولكنهم بالفوا هي وصفها إلى درجة أنهم قالوا إن تمثال ممنون كان يعبر عن سعادته لطلوع الفجر الذي قالوا أنه والدته وأنه كان يسكب الدموع لرحيل النهار وحلول الليل . وبصفة عامة نلاحظ أنهم تحدثوا عن تمثال ممنون بمبالغة فائقة في حين أنهم أغفلوا ذكر الشعائر التي أقيمت لهذا التمثال ^(٥) . وأيا كانت طبيعة الصوت الصادر عن التمثال فليس هناك شك في أن يكون دافعا للخداع الديني . وهنا يمكننا الاستسلام لبعض التخمينات أمن المحتمل أن تكون حقائق تتعلق بالطريقة التي اتبعتها كهنة مصر ليصدر التمثال هذه الأصوات . فاسترابون ^(٦) ذلك المراقب الدقيق الصادق الذي قال أنه سمع بأذنه الصوت الصادر عن التمثال لم ينساق أبدا وراء شعوذة ودجل الكهنة وحتى بعد شهادته لا يمكننا تأكيد أن هذا الصوت قد صدر بالفعل من التمثال .

(١) انظر الاستشهاد في نهاية هذا المبحث .

(٢) نفسه .

(٣) انظر الاستشهاد رقم ١١ .

(٤) انظر الاستشهاد رقم ١٢ .

(٥) انظر الاستشهادات في نهاية هذا القسم .

(٦) انظر الاستشهاد رقم ٥

وغالب الظن أن الأبنية التي تحيط بهذا التمثال هي التي يصدر عنها هذا الصوت الغريب .

وأعتقد تقريباً أنه يوجد سرداب يصل بين قاعدة التمثال والمباني المجاورة .

ودوما ما نكتشف وجود مثل هذه السرايب المجهزة في حوائط المعابد السميكة وبخاصة قدس الأقداس^(١) فالبحت الذي تناول وصف تمثال ممنون بالتفصيل لا يؤكد أن هذا التمثال تم تشييده ليتصل بالسرداب السفلى هذا السرداب المشكوك في وجوده حقاً . وقد سبق وذكرنا^(٢) أن قمييز قام بشق هذا التمثال نصفين ليتعرف على الآليات الداخلية له .

ويبدو أن ما فعله لم يشبع رغبته في المعرفة بما أن التمثال ظل يصدر أصواتاً حتى بعد بشقه^(٣) .

ويعد الدراسة المتعمقة لهذه للنقوش يتضح أن هذا التمثال لا يصدر صوتاً كل يوم كما أكد استرابون وبوزانياس ولكنه يصدر الصوت في أيام معينة و أوقات محددة يختارها الكهان^(٤).

وعادة يظهر الصوت في الساعة الأولى من اليوم أو بعدها بنصف ساعة وحدث أنهم سمعوا هذا الصوت مرات عديدة في نفس اليوم وعلى فترات مختلفة^(٥).

ومن يسمع هذا الصوت تباركه الآلهة^(٦) ،

وخصوصاً إذا كان هذا الصوت مميّزاً .

وبعد القرنين الرابع والخامس الميلادي لم يتحدث أى كاتب سواء كان مسيحياً أو مسلماً عن صوت ممنون . ومن المعتقد أن هذا الصوت قد اختفى

(١) انظر قدس الأقداس لمعد هيلة ومعد دثيرة على وجه الخصوص وانظر كذلك المعابد التي تقع في شمال وشرق اسنا .

(٢) انظر الاستشهاد رقم ٢٧ في نهاية هذا المبحث .

(٣) الاستشهادين ، ، ٤ ، ١٠ .

(٤) شهادة هؤلاء المؤرخين في نهاية هذا المبحث .

(٥) الاستشهادات رقم ٥ ، ٧ ، ١٨ في نهاية هذا المبحث .

(٦) انظر الاستشهاد رقم ٢٢ .

عندما تجرد هؤلاء الكهنة من ثرواتهم وسلطتهم وتم الابتعاد عن الجانب الدينى تماما .

وينقصنا الاستشهادات التى تظهر حالة التمثال خلال فترة حكم اليونان والفرس وأيضا الفترة قبل ذلك.

ومن المرجح أن هذه السمة الصوتية قد ظهرت خلال تلك العصور البعيدة .

المبحث السابع

ممنون اليونانى

نجد أنه فى بعض النقوش اليونانية واللاتينية التى مازلنا نقرأها على تمثال الشمال^(١) خلط بين ممنون المصرى أو امنعتب وممنون عند اليونان ، غير أنه إذا تم الأخذ بشهادات العصور القديمة^(٢) فالفرق بين هاتين الشخصيتين سيكون واضحا . فممنون المصرى أكثر قدما من ممنون اليونانى مما يجعل التمثال المصرى النموذج الأصيل للتمثال اليونانى .

وطبقاً للروايات التى تم الحفاظ عليها من قبل الشعراء والمؤرخين فممنون اليونانى هو الذى حقق شهرة مدينة طروادة وذلك لأنه قتل تحت أسوار هذه المدينة التى تضم قبره .

ومن الجدير بالذكر أن هوميروس هو أول من تحدث عن شخصية ممنون اليونانى. أما أسطوريته فقد نشرها بعد ذلك جميع الشعراء ومدرسى البلاغة والمؤرخين الذين خلفوه .

(١) انظر الاستشهاد رقم ١ ، ٢٦ فى نهاية هذا المبحث.

(٢) انظر الاستشهاد رقم ١٢ فى نهاية هذا المبحث.

ومعظم هؤلاء المؤرخين أحضروا ممنون الشرقى وأعطوه صيفه خاصة.

أما عن أصل ممنون فقد أطلق عليه هؤلاء الشمراء والمؤرخون اسم ابن الفجر فمن المحتمل أن يكون اليونان قد نسبوه إليهم كمادتهم حين يقتبسون كل ما هو مصرى .

ومما يذكر أن الحديث عن ممنون اليونانى لا نهاية له ؛ لذلك فإننا نكتفى بالرجوع إلى بحث جابلونسكى حيث لا تعتمد معرفة هذا العالم إلا على محاولة إثبات أن قصة وتاريخ ممنون اليونانى وأعماله العسكرية أقل شهرة من تاريخ المنحطب أو ممنون المصرى .

نقوش محفورة على تمثال ممنون

قاعدة التمثال

يوجد على الوجهة الأمامية للقاعدة النقش التالى ، الذى نقله لنا بوكوك وقام بتصحيحه فيليب دور فيل وهذا التسجيل عبارة عن هجاء للشاعر اسكليبيودوت

- ١ -

«يا آلهة البحار تيتيس اعلمى أن ممنون الذى قتل قديما تحت أسوار طروادة ، لا زال حيا وهو يصدر أصواتا عذبة مع أنه حبيس فى مقابر ليبييا التى تبعد كثيرا عن مدينة طيبة؛ بوابة النيل. فهو يتكلم غير أن اشيل المحارب لا يسمع له صوت وهو فى مزارع طروادة وتيسالى».

وعلى الوجهة الجنوبية للقاعدة نجد نقشاً آخر نقله جيهار مرسومأ فى اللوحة رقم ٢٢ الشكل ٦ وسوف نعرضه هنا مع استكمال بعض الأجزاء ونأمل فى أن يساهم عملنا فى إظهار هذا النقش الشيق كاملاً .

- ٢ -

وقد نتج عن دراسة هذا النقش أن شخصاً ما لم يظهر اسمه واضحا قد جاء إلى زيارة التمثال ليمسح صوت ممنون الشهير (ابن الفجر) الآلهة ذات الأصابع

الوردية وقد حدث ذلك تحت حكم الأباطرة الرومان حينما كان قنصلا للمرة الثالثة .

ويعبر اللفظ (ذلك يسرنى) الذى يختتم به النقش عن الرضا التام الذى شعر به من قام بالتسجيل .

أما فيما يتعلق بزمان جزء من النقش ، الذى يشير إلى العصر الذى دون فيه على تمثال ممنون فقد تم الحفاظ عليه لتجنب الشكوك حول الترميم والتفسير المقترح .

الساق اليمنى

- ٣ -

ومن الجدير بالذكر أن هذا النقش الذى نقله بوكوك وقام بتصحيحه جابلونسكى يثبت أن (تيتوس هاتيريوس نيبوس (أشهر رجال الرونماة الرومانية ووالى مصر فى ذلك الوقت قد سمع صوت ممنون نصف ساعة بعد الساعة الأولى من نهار ذلك اليوم ١٢ مارس من العام الخامس لحكم هادريان .

- ٤ -

هذا النقش الذى تشويه بعض الأخطاء عندما نقله بوكوك وأعاد تصحيحه جيرار يثبت أن سيدة ذكر اسمها فى السطور الأولى وعرف أنها كانت زوجة حاكم مصر سيتوس أفريكانوس آنذاك قالت إنها سمعت صوت ممنون حوالى الساعة السادسة والنصف من فجر يوم ما فى شهر فبراير من العام الأول لحكم دوميسيان أغسطس وقد سمعت هذه السيدة ذلك الصوت خلال زيارتها الثالثة لهذا التمثال .

- ٥ -

إن هذا النقش الذى نقله بوكوك ناقص وملئ بالأخطاء وقد نقله عنه جيرار ويثبت أنه خلال العام السابع لحكم نيرها تراجان قد سمع كل من أغسطس ، جيرمانيكوس ، داسيك ، وفيبوس ماكس ، ولادة مصر آنذاك ، صوت

ممنون يوم ١٤ مايو مرتان الأولى نصف ساعة بعد الساعة الثانية من فجر ذلك اليوم والثانية نصف ساعة بعد الساعة الثالثة صباحاً .

- ٦ -

ويوضح هذا النقش أن والى مصر الذى ظهر اسمه فى السملور الأولى لكننا لم نتعرف عليه نتيجة لبعض التلف الذى أصاب ممنون فى الساعة الأولى ليوم ١٢ أبريل خلال فترة القنصلية الثالثة لفيروس وامبييلوس وهذا التاريخ يوافق العام العاشر لحكم الأمبراطور هادريان أى عام ١٢٦ ميلادياً . وقد أعاد جابلونسكى تصحيح النسخة التى عرضها بوكوك .

- ٧ -

ثم نقش هذا النص بأمر من مانئوس هانيوشىوس فى فترة قنصلية تيتانوس عام ٢٤٥ من العصر المسيحى .

وهذا النقش يثبت أنه فى يوم مجهول تاريخه وقبل الساعة الثانية من صباح هذا اليوم قد سُمع صوت ممنون وفى نفس ذلك اليوم ادعى شخص آخر لم يتمكن من قراءة اسمه أنه سمع صوت ممنون ولكن فى الساعة الأولى .

- ٨ -

إن هذا النقش أيضاً الذى نقله إلينا جيرار يؤكد أنه خلال حكم دوميسان قيصر أغسطس وجرمانيكوس أن القنصل تيتوس بترونيوس سيكوندس والى مصر سمع هو الآخر ممنون فى الساعة الأولى من عشية نصف مارس .

فقام بكتابة بعض الأبيات باللغة اليونانية عظم فيها ممنون وحضرها تحت هذا النقش ولكننا عجزنا عن تفسير هذه الأبيات التى لم يتضح منها سوى اسم ممنون .

- ٩ -

هذا النقش الذى نقله لنا جيرار يؤكد أن جوليوس تيناكس الذى كان قائد الوحدة الثانية والعشرين وبوليمبان وفليروس يرسكوس قائداً الوحدة الثانية

والعشرين، وكذلك قائد الوحدة الماشرة كوينيتوس فياتور قد سمعوا جميعا صوت ممنون العام الحادى عشر لحكم نيرون اليوم السابع عشر من أحد الشهور التى لم نتعرف عليه .

ويأتى بعد ذلك نقش يونانى آخر يتكون من تسعة أسطر أتلفت جميعا فيما عدا السطر الرابع الذى يقول .

- ١٠ -

ونقرأ فى السطر السابع والثامن والتاسع هذه الكلمات .

وجاء هذا النقش فى العام السابع لحكم هادريان .

ويضمن جابلونكس أن هذا النقش يؤكد أن أحد حكام الرومان قد جاء من تلقاء نفسه إلى تمثال ممنون الذى عبده لكن ممنون لم يصدر وقتها أى أصوات ، ثم عاد بعد ذلك إلى المدينة وأنتظر يومين ثم ذهب إلى التمثال فسمع هذه المرة الصوت المقدس .

- ١١ -

إنه يوم الخامس من مارس سمع شخص جاء اسمه وصفته فى النقش صوت ممنون نصف ساعة بعد الساعة الأولى من صباح ذلك اليوم بمعنى الساعة السادسة ونصف صباحا والتسجيل التالى يتكون من ثمانية أسطر وهذه هى السطور الأخيرة منها :-

- ١٢ -

لقد استعرضت فى هذا المبحث تخميناتى حول ما يحتويه هذا النقش .

- ١٣ -

أنا هليودور ابن زنون بن سيزاريه بأنباد لقد سمعت أربع مرات الصوت الإلهى فتذكرت أخوى زنون وأليان .

- ١٤ -

يؤكد هذا النقش أن جونيوس كالفينيوس الذى لم تكشف شيئا عن مكان

- ١٦٧ -

مولده أو عن شخصيته قد سمع صوت معلنون مع مينيسيا في يوم ما من شهر يونيو خلال الساعة الثانية من بداية اليوم .

- ١٥ -

أنا سكوتوس ليسينيوس بودانس قائد الوحدة ٢٢ . إنه في اليوم ١١ من شهر يناير العام الرابع من حكم دومسيانوس قيصر ، أغسطس ، جيرمانيكوس سمعت صوت معلنون .

ومن المعروف أن دومسيانو هو أول إمبراطور لقب بميدنا .

- ١٦ -

أنا كلوديوس ماكسيموس من الوحدة ٢٢ ، قد سمعت صوت معلنون في الساعة الأولى.

- ١٧ -

أنا سيوس اميليوس سمعت صوت معلنون الساعة السادسة والنصف صباحا

- ١٨ -

أنا بترون، والى مصر . إنه في الساعة الأولى والثانية من بداية اليوم عندما أشرق الشمس من المحيط وغمر نورها المبارك السماء ، سمعت صوت معلنون واضحا ثلاث مرات .

الساق اليسرى

هذا هو التسجيل المدون على الجانب الداخلى لهذا الساق .

- ١٩ -

بعدما أوفيت نذرى وسمعت صوت معلنون المقدس أتمنى الآن يا أم قيصر أن أقيم لكى وليمة عظيمة .

- ٢٠ -

هذا النقش يؤكد أن جولى كاميل هو الذى حضره عندما سمع هادريان
أفسطس صوت ممنون .

ويتبع هذه النقوش التى تم عرضها على الجانب الداخلى للساق ثلاثة نقوش
تتكون من ١٨ سطرا تم تمريرها فى نسخة بوكوك ومن الصعب التعرف على ما
فيها ولكننا نقرأ اسم هادريان واضحا .

- ٢١ -

أنا جايوس جوليوس ديونيسسيوس ابن ثيون أول قاضى وأب، سمعت صوت
ممنون الساعة الأولى من صباح اليوم .

- ٢٢ -

قام الزميل السيد دليل بكتابة هذا النقش وما هى ذى الترجمة الفرنسية

أنا ارتميديورس بن بطليموس كاتب ملكى فى أرمنت واسنا لقد سمعت صوت
ممنون المقدس وكان مسمى زوجتى ارسينيويه وأبناؤنا الوريين ، وكودراتوس ،
وبطليموس . فى العام الخامس عشر لحكم مادريان قيصر شهر خويك .
وقد اختفى تاريخ الشهر .

ونكتشف أن العام الخامس عشر لحكم هادريان يوافق عام ١٣١ ميلاديا وأن
شهر خويك يوافق شهر نوفمبر .

ونجد أن هناك ثمانية نقوش أخرى على نفس الجانب للساق نشرها بوكوك
وتتكون من ٢٥ سطرا وهذه النسخة تسمح بصموية قراءة بعض الكلمات وبعض
السطور .

- ٢٣ -

هذا ما يوضح أن لوكاس قد سمع هو الآخر صوت ممنون بعد الساعة الثالثة
من بداية اليوم .

-٢٤-

أنا ميسرادايسيوس محامي الوحدة ٢٢ ولقبها دجوتارين ، سمعت يوم ١٣ يوليو صوت ممنون الساعة الأولى من الصباح.

ومن المعروف أن أغسطس عهد إلى هذه الوحدة الثانية والعشرين بحماية مصر .

وهذا النقش يليه نقش آخر يتكون من ٢ أسطر يصعب قراءة السطر الأول الذي يبدو أنه يحتوى على اسم شخص .

-٢٥-

وهو ما يوضح أن الشخص الذى كتب هذا النقش قد سمع صوت ممنون مرثتين .

-٢٦-

نحن من سمعنا قديما هذا الصوت مرة واحدة فقط الآن يضافنا ممنون ابن الشجر وابن تيقون بحفاوة وكاننا حفاؤه وأصدقائه فلقد أدركت مدى قوة أقواله ومعناها فالطبيعة نفسها خالقة كل شئ قد نطقت لها .

ويأتى بعد ذلك مباشرة نقشان يتكون كل منهما من ثلاثة أسطر لكن بوكوك قد أضفى عليها بعض التغيرات حتى تتمكن من قراءتها .

بعد ما سمعت صوت ممنون دونت هذا الكلام :

لقد جرحنى قمبيز . أنا الحجر المشكل على هيئة الشمس المهيمنة كنت أمتلك فى الماضى بصوت ممنون الهادئ ، لكن أنتزع منى قمبيز ما يعبر عن البهجة والألم .

أنت تحكى روايات مخيفة . أنت تصدر الآن أصواتاً غامضة تعيسة أرى المصيبة التى أحلت بك .

- ٢٧ -

إن هذا النقش عبارة عن حوار بين تمثال ممنون وبين أحد زائريه يتبعه نقش آخر يتكون من خمسة أسطر غير مقروءة تماما .

- ٢٨ -

أنا فلافيانوس فيليبوس سمعت صوت ممنون المقدس

- ٢٩ -

إن هذا النقش يقول إن الإمبراطور هادريان قد سمع صوت الإله ممنون ولكن الساعة واليوم كانت غير واضحة في النقش .

- ٣٠ -

سمعت أنا بوبليوس بابلي، أصوات الإله ممنون أو فامنوف. أتيت الى هنا مع الملكة المحبوبة سايين في أول ساعة ظهرت في الشمس في العام الخامس عشر لحكم هادريان يوم ٢٤ من شهر هاتور الموافق ٢٥ من شهر نوفمبر. وتوجد النقوش الآتية على الجانب الخارجي للساق اليسرى. لقد نسخها بوكوك. رمم جابلونسكى النقوش الأولى.

- ٣١ -

وأبدى جابلونسكى شكوكا بصدد تصحيح نقوش السطر الثاني لأنه كان معروفا أن الفيالق الثاني لم يكن موجودا في مصر. وتدل هذه النقوش على أن أحدث حكام مصر يدعى بيترنيوس بالوس قد سمع ممنون اليوم السادس من شهر مارس كما سمعه كل من القنصل سيرفانوس ثلاث مرات وفاريوس مرة واحدة وقت الفجر. ويوافق هذا التاريخ العام ١٢٤ ميلاديا أثناء حكم هادريان .

- ٣٢ -

وقد تلفت الثلاث المبطور الأخيرة وتنسب إلى الوالى المصرى يوليبوس وتثبت هذه النقوش أنه سمع في غرة شهر مارس صوت ممنون ومن المحتمل أن يكون

ذلك لأول مرة (لأن تلك النقوش غير مقروءة) فى ساعة من النهار سمعه مرة أخرى فى الساعة الثانية من النهار فقدم الشكر إلى الإله ممنون . وقد طمس تاريخ العام رغم أن العدد ١٥ يجعلنا نعتقد أن هذه النقوش مثل النقوش الأخرى ترجع إلى العام ١٥ من حكم هادريان .

ويتبع هذه النقوش اثنا عشر سطراً قد طمست تماماً حيث نقرأ اسم ممنون . وتأتى بعد ذلك نقوش يونانية فى ستة أسطر حيث لا تستطيع أن تقرأ ثلاثة الأسطر الأخيرة .

- ٣٣ -

تؤكد هذه النقوش أن الشخص المدون اسمه فى أحد السطور الأولى قد جاء ليلاً ليسمع صوت ممنون المقدس .

أما بالنسبة للجانب الخارجى للساق ، فمدون عليه حوالى ثلاثين سطراً باللغة اليونانية ولكن بؤكوك حرفها تماماً عندما قام بنقلها ومن ثم لا يمكننا فهم ما تشير إليه هذه السطور .

ويعد هذا سبباً أكبر للندم على ضياع وفقدان أوراق الزميل كوكيبيرالتى كانت ستزيل ما نواجهه من الصعوبات والشكوك المتعلقة بتمثال ممنون .

نصوص الكتاب

-١-

فى مدينة هليوبوليس نرى منازل كبيرة ، يسكن فيها الكهنة ، لأنه أكد مرة أنه كان يوجد سكن للكهنة، ومعهم رجال الفلسفة والفلك. انتهى الآن هذا النظام والدراسة .

والمدير لم يعرض لنا كهذه التدريبات . لكن كثير من الرجال اهتموا أن يقدموا القرايين وأن يوضحوا طقوسهم فى التجوال .

(استرابون ، الجغرافيا كتاب ١٧ صفحة ٨٠٦ ، طبعة ١٦٢٠)

الآن سيزوستريس ألقى بعدد كبير من المتاريس فوق الأرض وأنشأ المدن فوقها حتى وقت فيضان النهر فان كل من السكان وقطيحهم كانوا فى ملاذ آمن .

ويسبب القلق الذى يسببه الفيضان الموسمى للنيل فقد أنشأ الملوك مقياس منسوب مياه النيل فى منف ،

(ديودور الصقلى ، تاريخ المكتبة كتاب ١ ص ٦٦ طبعة ١٧٤٦)

-٣-

حيث إن هؤلاء هم الذين تحملوا مسئولية إدارة مقياس ارتفاع منسوب مياه الفيضان بدقة ، ويرسلون وسائل إلى المدن ليخبروهم بإتقان كم ذراعا سيرتفع النهر ومتى سيبدأ فى الانخفاض .

(المرجع السابق ص ٤٤)

-٤-

وبهذه الطريقة كان أبناء الأمة ، عندما يعلمون مسبقا ميعاد ارتفاع وانخفاض منسوب مياه الفيضان ، فان ذلك سيخفف من قلقهم بينما يمرضون فى نفس الوقت ما سيكون عليه المحصول القادم ، عندئذ احتفظ المصريون بتسجيل دقيق للملاحظات من هذا النوع لمدة طويلة .

(المرجع السابق كتاب ٢ ص ١٣٦)

- ٥ -

وكانت هنالك عدة معابد ، لكن معظمها ، أيضا ، قد تهدمت بيد قهبيز ،
والآن لم تكون سوى مجموعة قرى ، وجزء منها يكون ناحية الجبل العري ،
حيث كانت المدينة ، وجزء آخر من الجانب الأبعد من النهر ، حيث كانت
ممنونيوم .

وهنا يوجد تمثالان قريبان أحدهما من الآخر وهما من حجر واحد ، واحد
منهما مازال قائما أما الجزء الأعلى من التمثال الآخر فسقط عند حدوث زلزال
كما يقال .

وكان يمتد أنه قد حدثت ضوضاء فى أحد الأيام ، كأنها هبوب عاصفة
خفيفة ، وتبعث من الجزء الباقي من التمثال ، وأنا ذهبت إلى المكان مع أيليوس
جاللوس ومع حشد من أصحابه ، أصدقاء وجنود ، سمعوا الضوضاء حوالى
الساعة الأولى .

لكن من أين تأتي هذه الضوضاء أمن القاعدة أم من التمثال ، أم أحد الرجال
يصدره وهو قائما حول المنطقة أو بالقرب من القاعدة ، لا أستطيع التأكيد
بالإيجاب ، ونظرا لعدم التأكد من السبب فهذا سيؤدى إلى أننى سأصدق أى
شئ فيما عدا أن هذا الصوت قد ينبعث من الأحجار .

(استرابون ، الجغرافيا ، كتاب ١٧ ص ٨١٦ طبعة ١٦٢٠)

- ٦ -

وهذا يجعلنى مندهشا ، لكن التمثال فى مصر جعلنى مندهشا أكثر من أى
شئ آخر . فى طيبة المصرية ، عند عبور النيل إلى منطقة المقابر ، رأيت تمثالا
، مازال جالسا ، ينبعث منه صوت . الكثيرون يسمونه ممنون ، وهم الذين يقولون
إنه من أثيوبيا ، وأهل طيبة ، على أى حال ، يقولون إنه ليس تمثالا لمنون ، بل
لواحد من أهل البلد وهو هاميتوفيس كنت قد سمعت أن البعض يقولون إنه
لسيزوستريس . وهذا التمثال قد انشق إلى نصفين على يد قهبيز ، وإلى يومنا
هذا انشق التمثال من الرأس وحتى المنتصف وسقط على الأرض ، لكن الباقي

مازال جالسا ، ويبعث صوتا أكثر حدة ، وهو أن تشبه هذا الصوت بصوت القيثارة ذات الأوتار الممزقة .

(بوزانياس ، أتিকা ، كتاب ١ ص ١٠١ طبعة ليزيچ ١٦٩٦)

-٧-

وعندما كانت أغنية الشاب الصغير ، في مصر ، إلى يومنا هذا ، كنت أرغب بالطبع في نقل التعليمات من الأب ، وأبحرت متقدما إلى كوتبوس ، فهنا يوجد ممنون ، كنت أرغب أن أستمع إلى هذه المعجزة ، عودة صوته بوضوح عند شروق الشمس ، وعلى ذلك أنا قد استمعت إلى هذا الصوت ، وصوته غير الأصوات المبتذلة التي يستمع إليها الآخرون الأصوات غير الحية لكن ممنون قد سرد لحناً في ساعة سبع أبيات لم تكن ممتازة وما كان قد أعلنها لكم .

(لوسيان - الشف للكتب ص ٨٤٢ طبعة ١٦١٥)

-٨-

لكن في الوقت الذي ربما بدأ فيه هذا المشهد للهرم ولمنون في مصر ، على سبيل المثال كثافت سمعناهما وهما على ارتفاع ولا يأتي عليهما الظل ، لكن يقوم ممنون بإعلان صوته عند شروق الشمس بالطبع الرغبة في الاقتناع بهذه الأشياء دفعت ديمتريوس للإبحار في النيل بالفعل ستة أشهر لرؤية الهرم وسماع ممنون ، تاركا أنتيفيلوس الذي كان متعبا من هذه الطريق الطويلة ومن هذه الحرارة المرتفعة .

(لوسيان ، الصداقة ص ٦٢٥).

-٩-

وتحت إرشادة ، قد ذهبوا إلى الغناء لمنون وعنه ردد داميس ما يأتي : قال إنه ابن الفجر الذي لم ير موته في طروادة حيث بالفعل لم يذهب أبدا لكنه مات في أثيوبيا بعد أن حكمها لمدة خمسة أجيال . لكن كان مواطنوه ،

من الرجال الأطول عمرا ، ومازال حزينا عليه وهو مجرد شاب صغير وأسف على موته المفاجئ .

ويشبه المكان الذى وضع فيه تمثاله، طبقاً لما قالوه لنا ، ساحة السوق القديم ، وظل وسط المدن المكتبة لمدة طويلة حتى أننا ذهبنا ووجدناه بقايا مكسورة وبقايا أعمدة وآثار للأسوار وكذلك المقاعد وعوارض الأبواب وصور هرميس، فالبعض دمر بفعل أيدي البشر والبعض الآخر بفعل الزمن . الآن هذا التمثال يقول داميس، قد اتجه تجاه شروق الشمس ، وكان لشاب مازال فى المراهقة ووجنتيه لم تثبت بعد ، ومصنوع من الحجر الأسود ، وقدميه ملتصقان بعد النظام الذى وضع للتمثال فى زمن دايدالوس.

وكان الذراعان صموديين على المقعد ويضغطان عليه، وعلى الرغم من أن شكله مازال جالسا إلا أنه يتمثل كأنه ينهض . ونحن نسمع كثيراً على هذا الوضع للتمثال ، وتعبيرات عينيه ، وشفتيه على وشك التحدث ، وعندما تسقط أشعة الشمس على التمثال وهذا ما يحدث بالفعل فى الفجر ، لا يستطيعون كبح إعجابهم به ، وتبدأ الشفتان بالتحدث من توها عندما تمسهما أشعة الشمس ، وتبدو العينان مفتوحتين أمام الضوء مثل الرجال الذين يريدون أن يستدقوا فى الشمس. وعندئذ قالوا إنهم أدركوا لماذا كان هذا التمثال فى وضع حركة النهوض وذلك لإطاعة الشمس . وطبقاً لذلك قدموا القرايين للشمس فى أثيوبيا ولمنون الفجر، ولذلك كانت وصية الكهنة بفعل ذلك ، مفسرين أن أحد الأسماء مشتقة من الكلمات التى تعنى (للحرق وللتهفة) والاسم الآخر مشتق من أمه .

ويعد إتمام ذلك يركبون على جمل ويعودون الى بلاد الفلاسفة

(فيلوسترات ، عن حياة أبو اللونيوس ثياتسميس ، كتاب ٦ ص ٢٢٢ طبعة ليزيج ١٧٠٩)

- ١٠ -

وفى موطن رأسه ، بعد أن استولت عليه طروادة ، وكان قد دهن ووضعوا تمثاله المصنوع من الأحجار المتنوعة بمهارة ، الذى نطق بأغنية سعيدة فى اليوم المشرق ، مما كان سعيداً بوجود أمه ، لكنه كان حزينا فى الليل لدرجة أنه غنى الأغنية بالعكس .

(جوناس تزتزيس الأبيات السياسية ، الألف ٦ تاريخ ١٦) .

-١١-

وإذا كان ممنون قد سرق ويكون على حافة الرسم أين يوجد؟ فى أى جزء من الكون ؟ لم ير فى أى مكان أى مقبرة لمنون لكن فى أثيوبيا قد تحول تمثالاً من الرخام الأسود جالساً لكن وجهه ، إذا لم أخطئ ، لذلك الممنون ، وأشعة الشمس تسقط على التمثال . لأنه عما تضرب الشمس شفتى ممنون هكذا الريشة تنقر على أوتار القيثارة ، يبدو استدعاء صوت منهم ، يؤدى إلى حيلة ربة النهار بواسطة هذا الحديث . (فيلوسترات التمثال ، كتاب ١ ص ٧٧٢)

-١٢-

انظر إلى هذا التمثال - ونحن نعتقد أنه لمنون الآسيوى من الرخام الذى كان على أى حال - مضيئاً ومتهللاً بحضور النهار. ويرحيل (النهار) حقاً به لمسة حزن ، وفى حزنه وحيداً بالرغم من الرخام المبهج . تتغير طبيعته الصامتة بمهارته فى الحديث .

وإحساسه بالنصرة لتحرره من المسخف .

(كالبيستراتوس ، التماثيل ، ص ٨٩١ طبعة ليبزيج ١٧٠٩)

أريد أن أصف لك أيضاً معجزة ممنون ، الفن الذى يظهره كان حقاً مذهشاً وما وراء قوة يد الإنسان . ويوجد فى أثيوبيا صورة لمنون ، ابن تيثونوس ، من الرخام ، على أى حال ، بالرغم من أنه من الحجر ، فإنه لا يستطيع البقاء خلال حدوده الشخصية ولا أن يتحمل الصبغ المفروض عليه بحكم الطبيعة ، بالرغم من أنه من الحجر فإن لديه القدرة على الحديث . فإنه ذات مرة ألقى السلام عند ظهور النهار ، ويصوته أعطى كلاماً وعبر عن سمادته عند قدوم والدته ، ومرة أخرى ، عندما يميل النهار بظهور الليل ، فإنه ينطق أنين الشفقة والحزن غما لرحيلها . وليس لأنه من الرخام كان يفقد الدموع بل كان مستعداً أن يزرف الدمع وقت الحاجة لذلك .

إن تماثيل ممنون - كما يبدو - يختلف عن البشر فقط فى جسمه ، لكنه كان مسترشداً ومقوداً بنوع من الروح والإرادة مثل الإنسان . على أى حال

فإنهما كليهما يمتلكان القدرة على الحزن فى تكوينهما والقدرة على الإحساس بالسعادة طبقا لما يتطلبه كل انفعال . ولو أن الطبيعة قد صنعت كل الأحجار منذ البداية بدون صوت وصامتة وغير قادرة أن تكون تحت سيطرة الحزن وأيضا جاهلة لمعانى الفرح ، لكن بالأحرى لها حصانة لكل سهام الحظ ، وبعد فإن الحجر الفنى لمعنون قد أضفى البهجة اختلط الإحساس بالألم فى الحجر وهذا يكون العمل الفنى الوحيد الذى نعرفه حيث غرس فى الحجر الإدراك والصوت .

(المرجع السابق ص ٩٠٠ ، ٩٠١) .

وبالفعل كان أنتيلوس قد قتل - لا حتى يغنى الحشد - عليهم أن يقتربوا من أثيوبيا ، من معنون ، لأن يظهر حقا معنون الأثيوبي ، فى زمن الحرب الطروادية . كانت ذروة الأمور فى أثيوبيا ، وكان يقال إنه كان يوجد حشد عند النيل أسفل جبل بسامبيوس وهم أنفسهم قد صنعوا التقديمات حول فروى ومنف مصر وأثيوبيا ، فى نفس الوقت . أرسلت الشمس أشعتها الأولى وبهذه الأشعة تحرك التمثال وأصدر صوتا . (فيلوسترات ، هيرويكا ، ص ٦٩٩ ، طبعة ليبزج ١٧٠٩) .

القسم الثالث

بقلم: جولوا وديفيليه

مهندسا الطرق والكبارى

وصف معبد رمسيس الثانى الذى أطلق عليه بعض الرحالة اسم قصر ممنون.

الجزء الأول

الحالة الراهنة للآثار

توجد الأنقاض المتبقية التي نعرض وصفها في هذا الجزء في شمال الشمال الغربي ، من التمثالين الضخمين في سهل طيبة على مسافة تبلغ حوالي ٦٥٠ م وقد أطلق عليها دانفيل (١) اسم قصر ممنونيوم . واسم قصر ممنون من قبل الرحالة المحدثين .

وتجدر الإشارة إلى أن من بين هؤلاء الرحالة المحدثين نوردين (٢) وهو آخر من نشر رسوم لأثار صعيد مصر .

(١) انظر مذكرات مصرية ص ٢٠٥

(٢) انظر رحلة لمصر والنوبة لنوردين الطبعة الحديثة التي نشرها السيد لاجليه الكتاب الثاني ص ١٢٢ .

وقد أطلق السيد / نويه هذا الاسم الأخير على هذين التمثالين في التقرير الذي وضعه عن ملاحظاته الفلكية^(١).

وسوف نرى فيما بعد^(٢) أن هذه الأنقاض تنتمي لأثر وصفه المؤرخون القدامى باسم مقبرة أوسيمندياس .

وأيا كان الأمر فإنه من أجل الحفاظ على المسميات القديمة والحديثة وسوف نطلق على هذه الآثار التي نتحدث عنها في هذا الجزء اسم ممنونيوم أو قصر ممنون؛ دون تمييز.

ويجب ألا يستنتج القارىء من ذلك هوية الأثر الذي سنتناوله وممنونيا الخاص باسترابون بالرغم من أنه يبدو مؤكداً من أن الرحالة المحدثين قد اقتبسوا منه الاسم الذي أطلقوه على هذا الأثر أو هوية ممنون وأوسيمندياس . وقد سبق أن ناقشنا بصورة مفصلة هذه المسألة في الجزء السابق وسوف نستكمل في بضع كلمات الحديث في نفس الموضوع خلال هذا الجزء .

يقع قصر ممنون عند خط طول ٦° ١٨' ٣٠ وخط عرض ٢٧° ٤٣' ٢٥ ويوجد في الجزء المواجه للنيل ويكون محوره مع خط الزوال المغناطيسي زاوية قدرها ٣٥°. وتعد أنقاض هذا الصرح الأكثر جاذبية من بين جميع الأنقاض الأخرى التي لا تزال موجودة في منطقة طيبة^(٣) بالنظر لها من الناحية الشمالية تمثل هذه الأنقاض أجمل منظر حيث نرى الصروح والأعمدة الدعامات التي لاتزال قائمة. كما نرى بقايا تماثيل ضخمة وأعمدة مهدمة الأجزاء تتفاوت درجة ارتفاعها الآن عن الأرض والأعمدة التي سقطت كقطعة واحدة وهواعد البعض الآخر . وعلى مسافة كبيرة نسبياً نلاحظ التمثالين الضخمين الموجودين بالسهل أشجار السوط التي تحيط بهما .

وعلى البعد يجري النهر وسط موقع المدينة القديمة. وتظهر في الأفق القمم المتقاطعة للسلسلة الجبلية الغربية وعلى يمين هذه السلسلة يرى المشاهد الصخور العالية المنحدرة من الجبل الليبي حيث تكتشف عدد هائل من الفتحات التي تؤدي جميعها إلى مقابر عميقة .

(١) انظر الكتاب الأول من دراسات حول الحالة الحديثة لمصر

(٢) انظر الجزء الثاني من هذا المبحث.

(٣) انظر ص ٢٢ للسيد دوترتر، المجلد الثاني من لوحات العصور القديمة

إن منظر هذه الأنقاض من الجنوب، لا يقل روعة عن المشهد الأول حيث تتكون خلفية هذا المنظر من شجر الجميز المبهر وحديقة نخيل القرنة^(١) الصغيرة . ونشاهد على البعد أطلال الكرنك الرائعة وعند دخول المعبد من خلال أحد أبوابه الضخمة المحصورة بين مبنين هرميين أعطيناها سويا اسم الصرح . وقد قادنا هذا الطراز من المباني الذي تم رصده في هذا المكان بالذات، ولا يمثل الجزء الموجود عند الدخول يسارا سوى بعض الأحجار المتكسدة والمقلوبة بعضها فوق بعض .

إن الأحجار الرملية التي بنى منها هذا البناء شديدة البياض ومكونة من حبيبات دقيقة جدا .

وتعد حالة الواجهة الخارجية للصرح متدهورة جدا لدرجة أننا نكاد نرى بصموية آثار النقش الذي يزينها . إلا أن الأمر يختلف تماما بالنسبة للواجهة الداخلية حيث تمتلئ يميننا بالعديد من بقايا النقوش التي تزينها .

ونرى مشهدا يمثل معركة^(٢) يتقدم فيها رجال المشاة في ترتيب تأهبها للقتال . وعلى رأس هذه الفرق قائد ذو قامة شامخة راكب عربة تجرها الخيول . وعلى مسافة من هذا المشهد نرى جماعات متلاحمة من الرجال والعربات والخيول حيث يجري البعض في سبرعة شديدة ملاحقا العدو ويلتحم البعض مع العدو الذي يهاجمه فيهيرون ولكن العدو يتعقب الفارين وأخيرا يموت البعض في ساحة القتال . ونرى خلال هذا التلاحم جثث الموتى والمصابين متناثرة في كل مكان كما نرى عربات مقلوبة ويسقط الرجال من فوقها مع خيولهم . والأبطال الذين يتمتعون بهيئات شامخة ينقضون في عنف واندفاع ومستعدين بأقواسهم الممدودة لإطلاق السهام التي سحبوها من كناناتهم المثبتة بجوار العربات . وفي وسط سطح الجدار الذي تم عليه تمثيل هذا المشهد للملحمة نرى العديد من الخطوط الموجة ممثلة نهرا . ويقسم هذا النهر أرض المعركة التي يلتحم فيها المحاربون إلى جزئين بواسطة منحنيات حادة . ويقفز أيضا بعض الرجال إلى النهر حيث يهرب البعض بالسباحة فيكون مصيرهم إما النجاة والسباحة أو الغرق .

(١) انظر القسم الثاني من هذا القسم.

(٢) إتنا مدينون للسيد فيلوتو في وصف هذا النقش حيث سمع لنا أن نقعته من يومياته

في حين يقف رجال في الجهة الأخرى من جيشهم محاولين إيقادهم . وفي أماكن كثيرة أثناء المعركة الحامية يحتمي بعض المحاربين بدروعهم .

وهناك نوعان من الدروع في هذه المعركة ، يأخذ الأول شكل قرص مقوس من الجوانب والآخر شكل مستطيل يميل إلى الطول أكثر من العرض ، وهذه الدروع تميز المحاربين وتمنع اختلاطهم بالمصريين^(١).

و يمثل الجزء الذي يقع على يسار البصرح دائما داخل الأثر بقايا من النقوش التي نلاحظ فيها وجود بطل^(٢) ذي قامة شامخة جالس على مقعد مزين بصورة ضخمة واضعا قدميه على مسند والجزء الجانبي له مزين بنقش يمثل أسيرين ممددين على الأرض وأيديهم مقيدة خلف ظهورهم وتحتهم سهام . وتبدو وسائل المقعد والمسند مصنوعة من قماش فاخر مرصع بالنجوم .

ويمسك البطل في يده اليسرى صولجاناً ينتهي بزهرة اللوتس ويمد يده اليمنى لإحدى وعشرين شخصية بارزة منحنين أمامه ويبدو عليهم التوسل؛ فاشان من بين هذه الشخصيات يحملان مخطومات^(٣)، والشخص الأول يرفع يده اليمنى للبطل كما لو كان يتوجه إليه بالحديث. وترتدي جميع هذه الشخصيات ملابس طويلة . ويوجد وراء عرش البطل حاملوا الشعارات والرايات ونجد تحت هذه اللوحة شخصين جاثيين وأيديهما ممدودة كما لو كانوا يطلبون الرحمة من أربعة أشخاص آخرين يحيطون بهما .

وبالقرب من هذه النقوش نجد محاربين وعربات . ونرى أيضا على الجدار نفسه كتيبة كبيرة من جنود المشاة مسلحين بنوع من السكاكين المنحنية الطرف ويمسكون بحراب في أيديهم اليمنى . أما في الأيدي اليسرى فيحملون دروعاً كبيرة تغطيهم من القدم حتى الرأس.

(١) يوجد لدى المصريين دروع كبيرة كما أشرنا إلى ذلك من قبل في مدينة هابو وكما نقول هنا .

انظر شكل ١ ص ٢١ المجلد الثاني، وانظر أيضا وصف مدينة هابو القسم الأول

(٢) نجد جزءا من هذا التفقش اللوحة ٢١ الشكل الثاني المجلد الثاني

(٣) انظر الشكل الثاني ص ٢١ المجلد الثاني.

ويأخذ أعلى هذه الدروع الشكل المستدير أما الجزء السفلي لها فيأخذ الشكل المربع وهي نفس الدروع التي رأيناها في مدينة هابو^(١) والتي اكتشفنا أنها دروع مصرية . ويضم الجيش الذي يضم هؤلاء الجنود من المشاة مؤخرة كبيرة أيضاً يدعمها عدد كبير نسبياً من العريات التي تضم كل واحدة منها محارياً واحداً .

ويوجد متاع الجيش في الأعلى وفي الوسط ونراه محمولاً علي ظهور الحمير . ويمثل هذا المتاع الأواني والحقائب والعديد من الأدوات الأخرى . وقد استولى بالفعل العدو على جزء من هذا المتاع . والجزء الآخر تمرض للهجوم ولكن تم الدفاع عنه بضراوة .

كما هوجم بعض المحاربين الذين يمتطون العريات وأجبروا على الهرب . وفي كل مكان وعلى خط مستقيم وعلى مرمى بعيد نرى أجزاء من المحاربين .

ويشكل هذا الصرح الأول جانب فناء كبير شبه مربع يبلغ طوله ستة وأربعين متراً ونصف أو تكاد تكون أسواره مهدمة الجوانب .

ولا يوجد حتى الآن^(٢) سوى أساس عمودين يقمان على اليسار وفي بعض الأماكن نرى أساس الجدار الجانبي يشكل مع هذين العمودين رواقاً .

ومن المؤكد أنه يوجد مثل لها في الجانب الأيمن ولكن لا يوجد أي أثر لها الآن .

ويبلغ عرض الفناء أكثر من اثنين وخمسين متراً^(٣) .

ويمتلئ هذا الفناء بالعديد من البقايا من الجرانيت حتى إننا نشمع بأننا انتقلنا إلى وسط محجر . وتتأثر هذه البقايا على بعد أكثر من عشرين متراً^(٤) وهي تمثل بقايا تمثال ضخم لا نجد منه أجزاء مجمعة سوى الرأس والصدر والأذرع حتى المرفقين . وتوجد كتلة أخرى تضم باقي أجزاء الجسم والفخذين بالقرب من الجزء الأول .

(١) انظر وصف مدينة هابو القسم الأول .

(٢) انظر الشكل رقم ١ اللوحة المجلد الثاني، وصف هذه اللوحة .

(٣) ٢٥ قامة و ٢ أقدام و ٦ بوصات .

(٤) ستون قدماً .

وهذا الأمر لا مجال فيه للشك خاصة عندما نرى الفتحات التي أقيمت من أجل إدخال هذه الأجزاء . وقد حافظت الرأس على ملامحها حيث نلاحظ بوضوح زينة الرأس . إلا أن الجبهة شوهت تماما . ومن بين هذه البقايا المتناثرة نجد القدم اليسرى واليد اليسرى . وتعلو المقاييس التي أخذت بعناية شديدة النتائج الآتية :

١٠٥ م (٣ أقدام ، ٥٢)	- طول الأذن
٢٠٨ (٦ أقدام ، ٤)	- ما بين شعمتي الأذن
٧١١ (٢١ قدما ، ١١)	- ما بين الكتفين مرورا على الصدر
٦٨٤ (٢١ قدما ، ١١)	- ما بين الكتفين في خط مستقيم
٣٩٠ (أقدام ، ١١)	- من مفصل الكتف حتى ثنية المرفق
٥٣٣ (١٦ قدما ، ٥)	- محيط الذراع عند ثنية المرفق
٤٦٦ (٤ أقدام ، ٦)	- قطر الذراع بين المرفق والكتف
١٠٠ (٣ أقدام ، ١١)	- طول السبابة
١٩ (٣ أقدام ، ٥٧)	- طول ظفر الإصبع الأكبر لليد
١٦ (٣ أقدام ، ٦)	- عرضه
٤٠ (٤ أقدام ، ٤)	- عرض القدم من مفصل الإبهام حتى الإصبع الصغير.

وهذا التمثال ممدد حيث يتجه طرفه الأول جهة الشمال والآخر جهة الجنوب حيث تصل الرأس إلى المنطقة الموجود فيها الصرح مكونا مدخل الفناء التالي . ولا تزال قاعدة التمثال موجودة حتى الآن في مكانها . والجزء العلوي منها مزين بسطر من الكتابة الهيروغليفية التي نلاحظ فيها السكاكين ونصف دوائر وأشكال الحيوانات وطيور .

ويستند التمثال على سور الجزء الخلفي ، حيث يبلغ طوله أحد عشر مترا وسبعين سنتيمترا^(١) وعرضها يبلغ تقريبا النصف.

(١) حوالي ٦ أقدام.

إن التمثال وقاعدته مصنوعان بالكامل من جرانيت أسوان الوردى الجميل
هالمادة المصنوع منها التمثال مصقولة بصورة رائعة لا نتوقع وجودها في مثل هذه
المساحة الكبيرة وفوق صخرة بهذه الصلابة .

ووفقاً للنسب التي نتجت عن القياسات التي ذكرناها فإنه من الواقعي أن يبلغ
ارتفاع هذا التمثال الجالس ١٧ متراً ونصف (١) وذلك من قمة الرأس حتى
أخمص القدم .

ويزن التمثال أكثر من مليوني ليرة^(٢) .

هأين لنا أن نجد عملاً يدل على الذوق المصري الماشق لكل ما هو عظيم
الشعور المتواصل بتحدى جميع الصعوبات ؟

ونحن لا نستطيع أن نحدد حقيقة أكثر الأشياء إثارة للدهشة فهل هو صبرهم
على تشكيل حجر بهذه الضخامة على هيئة تمثال ثقله يمثل هذه الطريقة المثالية
أم الفن الرائع والوسائل الرائعة التي استخدموها لنقل مثل هذه الكتل الضخمة .

شاهدنا آثار قطع أحجار هذا التمثال في محاجر أسوان^(٣) ويقع الآن علي
مسافة ٤٥ فرسخاً من المكان الذي يجلب منه . كان هناك صعوبة لمعرفة إمكانية
نقله، إذا كان النهر في الوقت الذي ينشر فيه الخصوبة في جميع سهول مصر،
إلا أنه أعاق المصريين في هذا العمل الجريء .

فنرى في الواقع أنه لنقل هذه الكتلة قاموا بسحبها بواسطة ملف على طريق
موجد ومرسوم خلال المسافة القصيرة التي تفصل عن النيل أو عن قناة محولة
عمداً من النهر .

وفي هذه الحالة تم وضع طوف محمل بوزن مساو على الأقل لوزن التمثال
الموضوع بالمرض في القناة .

(١) خمس وأربعون قدماً تقريباً .

(٢) يحتوي هذا التمثال على ٤١٢ متراً مكعب أي ما يوازي ١١٩٦٥ قدم مكعب مما ينتج عنه وزن .

يساوي ٢٢٢٥٥١٠ ليرة (ليرة ٥٠٠ جرام) أي ١٨٦ ليرة لوزن قدم مكعب من الجرانيت .

(٣) انظر وصف أسوان للسيد جومار الفصل الثاني .

وبتفريغ هذا الطوف تدريجيا ارتفع التمثال شيئا فشيئا فوق منسوب الماء حتى أمكن رفع هذه الكتلة بسهولة .

ويطريقة مشابهة وفقا لما ذكره بليني تم في عهد بطليموس فيلادلفوس نقل مسلة تبلغ ثمانين ذراعا كان نكتانيو قد نحتها في منطقة أسوان .

ثم اندفع التمثال الموضوع على الطوف فوق ماء النيل في وقت ارتفاع منسوب المياه . ويمكن أن تكون هذه العملية استغرقت سنوات للانتهاء من نقل التمثال لأن مثابة المصريين وقراراتهم الحازمة التي لا يمكن الرجوع عنها و لا تعطى أي مجال للتراجع أو التراجع أمام الصعاب التي كان من الممكن أن يواجهوها بمرور الوقت .

وقد تم وضع التمثال الذي وصل عن طريق النهر إلى ارتفاع المكان المخصص له في قناة محولة من النيل حتى المكان الذي وضع فيه .

ولا يوجد ما يشير إلى الوسائل التي استخدمها المصريون لرفع وتحريك هذه الكتل الضخمة كبقما شاعوا من أماكن بعيدة .

إذا فمن البديهي أن نمتد أن هذه الطرق قد وفرتها لهم آلات متطورة ولكنهم لم يسيروا إليها في أي من آثارهم وبالتالي لا سبيل أن نمعرف سوى النتائج المذهلة .

إن الطرق المستخدمة حديثا لنقل المسلات الشهيرة المنقولة من مصر التي لا تزال حتى الآن من أجمل الأشياء التي تزين روما تعطى صورة ناقصة عما استخدمه المصريون القدماء حيث إن هؤلاء المصريين قد استخدموا بكل تأكيد القوى والاقتصاد والادخار فكل هذه العوامل جاءت نتيجة خبره طويلة وتعود مستمر على تحريك مثل هذه الكتل .

حتى أنه يمكننا أن نمتد بشيء من الواقعية أنهم كانوا يبحثون عن نقاط ارتكاز ليست بواسطة سقالات خشبية حيث كان صنعها مستحيل نظرا لندرة الخشب بمصر وأيضا لأنها لا تستطيع أن توفر مقاومة كافية ولذلك فكان من المرجح أنهم يعدون إنشاءات صلبة من مواد قوية يستخدمونها ثم يهدمونها بعد إقامة المباني .

إن الأبعاد الكبيرة للتمثال التي ذكرناها توحى بأنه قد تم نقله إلى المكان الذي عثر فيه على البقايا قبل أن يتم الانتهاء منه تماما .
ومن الطبيعي أن نعتقد أن الفناء الأول هو الأخير في إنشائه، وقد أشرنا من قبل ولأكثر من مرة إلى سناء الأجزاء المختلفة التي تمثل المعابد المصرية^(١).
فمن الأرجح أن المعمارين بعد أن وضعوا تصميم البناء ككل لم قاموا بتنفيذ جزء يتلوه الجزء الآخر تدريجيا فقد بدؤوا بالقطع المركزية الأصغر حجما الهامة ثم بعد ذلك اهتموا بالأجزاء التي تحيط بها ، وبالاقتراب أكثر فأكثر وصلوا حتى قاعات المبنى .

وهذه على الأقل هي الفكرة التي تولدت بالنظر إلى لوحات هذا الكتاب .
ومن الصعب وسط مجموعة الأشياء المتميزة التي نراها في منطقة آثار مدينة طيبة أن يلاحظ رحالة جميع الأشياء الموجودة وهذا ما حدث بالفعل مع كل منا فكتب البعض في يومياتهم ملاحظات لم يدركها الآخرون في الوقت الذي طرح فيه الآخرون موضوعات وأشياء للبحث لم تخطر ببال الجماعة الأولى .
ولنح نظرنا شاملة قدر الإمكان للقارئ حول وصف البقايا الأثرية كان عليها أن نركز وأن نتبادل الملاحظات التي تتعلق بالنقاط التي نمرسها بهذا هو السبيل الذي اخترناه الذي قادنا دائما إلى نتائج أكثر تأكيدا .

وهكذا لاحظ^(٢) أحد زملائنا أنه في منطقة قصر ممنون يوجد أربعة تماثيل ضخمة من الجرانيت . وقد اعتقدنا بعد أن رأينا بأنفسنا العديد من البقايا أنه يوجد بالقرب من التمثال الكبير وبالقرب من حائط الجزء الداخلي^(٣) أحد التماثيل من الجرانيت التي لاحظها زميلنا وسوف نرى لاحقا أين وضعت الأخرى.

(١) انظر ما ذكرناه في هذا الموضوع في وصف الكرنك الجزء الثالث من المبحث الثامن من هذا الفصل

(٢) السيد جومار مذكراته.

(٣) انظر المسقط الأفقي، لوحة ٢٣ شكل ١، ٢، المجلد الثاني.

(٤) انظر الجزء الثاني من هذا القسم

(٥) يمكن للقارئ أن يراجع ما أوردناه بخصوص هذا الموضوع في وصف مدينة هابو المبحث الأول.

هذا هو الجزء الأول من القصر والذي أطلق عليه اليونانيون كما سنرى في هذا الجزء اسم الفناء^(٤) ترجع هذه التسمية إلى استخدام الاسم وليس لأصله^(٥).

إن الجدار الداخلي الفناء به باب غاية في الروعة يؤدي إلى صالة بالمعنى الصحيح. ويكاد الجزء الذي يقع جهة الجنوب أن يكون مهتماً تماماً. أما الجزء الذي يقع جهة الشمال فلا يزال قائماً كما أنه لا يمثل داخل الفناء سوى شكل مهتم وقدر دمر نصف سمك الحائط فلم نعد نرى سوى أحجار منزوعة بصورة متباينة في البروز المرتبط بواجهة الجدار التي لم يعد لها أي أثر .

ويمثل هذا الحائط الذي يمكن التعرف عليه بسهولة من خلال ميل جانبيه جزءاً من الصرح الذي يشبه الصرح الأول ولكن يقل عنه في السمك والارتفاع.

وإذا دخلنا في الصالة نجد أربع دعائم أمام الجزء الذي لا يزال قائماً من الصرح هذا هو ما تبقى من الرواق الذي لا يزال سقفه .

وكان هناك رواق جانبي مكون كاملاً من صفين من الأعمدة التي لم يعد شيء قائماً منها سوى الأساس.

ونجد رواقاً آخر قبل الحائط الخلفي مماثلة للفرقة الأولى فيما عدا أنه يوجد مكان الصف الأول من الأعمدة دعائم مماثلة تماماً ومتلائمة مع الدعائم الموجودة في الجهة المقابلة؛ لأن المسافة التي تفصل هذه الدعائم وجد أنها مغلقة بحوائط مرتفعة نسبياً ولكننا لم نجد سوى بعض البقايا .

إن جميع الآثار و البقايا التي تحدثنا عنها التي لا يزال هناك أثر واضح لها وأيضاً أجزاء كاملة توجد في الشمال وتكرر بالتأكيد في الجنوب ولكن لا يوجد منها شيء الآن.

إذا فوجب لكي تكون فكرة دقيقة عن جميع هذه المباني أن نعرف أن هذه الآثار تكون صالة جميلة وواسعة من الأعمدة شبه مربعة ويبلغ طولها ٤٤ متراً وعرضها ٥٢ متراً ومزينة بأروقة مكون جزؤها الشرقي من صف واحد من الدعائم . أما الجزء الشمالي و الجنوبي فيتكون من صف مزدوج من الأعمدة وفي الغرب نرى أعمدة ودعائم.

وتشبه هذه الصالة صالة مدينة هابو^(١) التي تحدثنا عنها باستفاضة وترتدى التماثيل التي تستند إلى الدعائم رداءً طويلاً ومستقيماً يصل إلى القدم . وترتفع هذه التماثيل فوق قاعدة مزدوجة المذبة والصولجان . وعلى الجهة الأمامية من الرداء مكتوب سطر من الكتابة الهيروغليفية تمتد من أسفل الصدر وحتى القدم.

وتختلف هذه الأشكال في مدى تهشمها ؛ فالبيض لا يزال محتفظاً بالرأس والقطع المكسورة التي نجدها على الأرض دلت على شكل التيجان ويبلغ ارتفاعها تسعة أمتار ونصفاً^(٢) و الواجهة التي تستند عليها مغطاة من جميع الأوجه بصورة خيالية تحدها سطور من الهيروغليفية . ونجد فيها القرابين التي تقدم للآلهة التي تهيم على الزراعة مثل حريوقراط المحاط بمحاصيل زراعية وإيزيس التي يضع علي رأسها قرصاً محاطاً بقرون ثور .

وأول هذه الآلهة يمسك في يده المذبة والصولجان . ويقدم الكهنة لها الزهور و الفاكهة المغطاة بالخمر أو يحرقون أمامها البخور في نوع من الأواني ذات المقبض الطويل ونرى المارضة المرتكزة على الدعائم مزينة بكتابات من الهيروغليفية و الكورنيش الذي يوجد أعلاها مزين بالتبادل بخراطيش وحذوذ . إن أعمدة الأروقة الجانبية و الداخلية لها تاج على شكل برعم اللوتس المقطوع . وجزؤه العلوي مزين بالثعابين والخراطيش .

ويبدو الجزء العلوي من جرز العمود كممود مركب من سيقان النباتات مربوط بواسطة خمس أربطة أو دوائر.

ونرى أيضاً على بعض الأعمدة بقايا نقش يمثل قريئاً للآلهة وتقتل اللوحات شرائط دائرية من الكتابة الهيروغليفية وتنتهي الأعمدة بقوس محدب ومزين بأشكال من المثلثات الموضوعة بعضها فوق بعض . ويوجد في المسافات التي تقتل بينها سطور هيروغليفية.

(١) انظر وصف مدينة هابو للبحث الأول

(٢) تسع وعشرين قدماً ويومستان ووعشرة خطوط.

وترتفع الأعمدة فوق قواعد أسطوانية ذات ارتفاع ضئيل ويأخذ حرفها العلوي الشكل الدائري . وإذا اعتبرنا الوحدة مساوية لنصف القطر العلوي للممود نجد أن التاج يبلغ اثنين من الوحدة والعمود ثمانية ونصفاً من الوحدة ، أما الشكل المكعب الموضوع فوق التاج وله عارضة تحمل الكورنيش ويختلف مستوى قواعد أعمدة قناء الواجهة عن بعضها فهي ترتفع فوق أشكال من الدرجات تم العثور عليها عند التقيب .

ولم نر مثيلاً لهما في أي مكان آخر بالرغم من أنه من المؤكد وجود شبيه لهما في الكثير من الآثار المصرية الأخرى^(١).

ويبدو أن المماريين كان لهم رأي فيها ليكون لها تأثير كبير وبلا شك لا يمكن أن يكون هنالك أهم من هذه الدرجات التي كان علينا المرور بها قبل الوصول لوسط الأثر حيث وجدنا روعة الفن وغموض الدين بدرجة تثير الاهتمام والفضول.

إن أثر هذه الرؤية التي نتجت عن هذه الدقة والتنظيم قد زاد مع النقص التدريجي في ارتفاع وعرض أبواب الغرف المتتالية للمبنى بدءاً من المدخل وحتى خلفية الحجرات التي توجد آخر المبنى .

إن الشكل الأول الموجود في اللوحة ٢٧ يُمطى بدقة حالة الصالة الرامنة حيث يعد جزء كبير منها مهدم كما أوضحنا .

ونرى في الجنب بقاء تماثيل رائع . ورأس التمثال المصنوعة من الجرانيت الوردي تمثل أكثر جزءاً باقياً على حالته في حين أن باقي الجسم الذي فصلت عنه الرأس من الجرانيت الأسود ونجد هذه الأشكال العارضة من الجرانيت منتشرة في

منطقة أسوان . وها هي قياسات جميع أجزاء الأشكال .

(١) لقد أشرنا إلى الذي في وصف آثار أدفو، وقمنا باستمالها في اللوحات لنظر اللوحة ٥٠، شكلي ٢، ١ المجلد الأول، من لوحات المصور القديمة.

خط	بوصة	سنتيمتر	هذه الرأس الضخمة
٤٠,٦٠	(١٥-)		من الرأس حتى طرف غطاء الرأس على الجبهة.
	(٢١ -)	٥٦,٨٤	من أعلى التاج حتى أسفل الحاجب .
	(- ٢٦)	٩٧,٥٤	عرض الوجه
	(١١ ٥)	٢١,٣٠	طول الأنف حتى خط الحاجب
	(٨ ١٠)	٢٤,٣٦	طول الأنف فقط
	(٦ ٦)	٢١,٣٦	عرض الأنف
	(١١ ٧)	١٦,٢٥	طول العين
	(٧ ١١)	٢١,٤٨	طول الأذن
	(٢ ٨)	٢٩,٧٧	طول الفم
	(٣ ٢)	٢٢,٥٠	من أسفل الأنف حتى الذقن
	(١٢ ٣)	٨,٧٩	سمك الشفاة
			طول الرقبة

إن الجزء الأعلى لجسم التمثال يمثل شاباً عريض الصدر ذقنه مجمعة في ضفيرة واحدة متصلة بالذقن . ويبدو على هذا الوجه الهدوء الجليء بالنعمة والهيئة السعيدة التي تتمتع بالجاذبية أكثر من الجمال .

إن أركان الفم المرفوعة قليلاً في اتجاه العين يبدو عليها الابتسامة فلا يمكن أن تمثل هيئة إله في شكل أكثر ألفة واحتراماً . وربما يكون خط الحاجب غير محاييد تماماً لمقلة العين.

وربما يكون طرف الأنف مستدير أكثر من اللازم والأذن مرفوعة قليلاً كما في جميع التماثيل المصرية . ولكن هذه الميوب الطفيفة لا تقلل من مكانة التمثال وأن يعد أحد أهم التماثيل من حيث القيمة . فالتفهد يبدو رائماً حتى إننا نشعر بأنه خرج من أيدي اليونانيين في أزهي عصور الفن؛ إذ لم يعمل بوضوح بصمة

الدوق المصري الذي لم يستطع اليونانيون تقليده بدقة ومن المستحيل عدم الاعتراف بهذا الفن لمجرد اعتيادنا على ملاحظة الآثار المصرية القديمة .
ويمكننا أن نحكم وفقا لما تبقى من هذا التمثال أن طوله يصل إلى سبعة أمتار أو سبعة أمتار ونصف تقريبا .^(١) ونرى على مسافة قريبة من الرأس التي تحدثنا عنها رأسا أخرى لا تقل عن الأولى في الأهمية وجذب انتباه الرحالة .

فنسبها نقل عن نسب الأولى وهي كلها من الجرانيت الأسود حيث تم تنفيذها بعناية شديدة وفن متميز . وتتعدد ألوان بقايا الجرانيت القريبة من هذه المنطقة بالرغم من أنها كانت تمثل أجزاء من نفس القطعة ، وعلى مسافة ليست بعيدة نرى جهة الشرق الكرسي ونصف حجم التمثال الذي كان جالسا على الكرسي وللانتهاء من الوصف التفصيلي للصالة الرائعة التي تضم هذه الأعمال الفنية المتميزة من الفن المصري يتبقى لنا أن نتحدث عن النقوش التي لا تزال موجودة تزين الجدران الباقية .

عند دخولنا نجد لوحة يميننا على الواجهة . تمثل معارك^(٢) ويبدو المشهد أنه يمثل غزواً . وقفنا أمام هذه اللوحة نرى على أعلى يسار الحائط نهرا يتدفق مغطيا كل المساحة السفلي للحائط مروراً بالعديد من الانحناءات وتم تحديد هوية النهر من خلال الخطوط المتموجة التي لا يزال يظهر في بعض أجزاء منها آثار اللون الأزرق التي تم تلوينها بها قديما .

ويحيط النهر قلعة كانت موقعا لكل هذه الأحداث على ضفتي النهر وقد عبر سكان القلعة النهر من قبل للتصدي للعدو . حيث نراهم يتواترون بعرياتهم . وتحمل كل عربة ثلاثة مجارين يرتبون زيا طويلا .

ويقود المحارب الذي يقف في الوسط الخيول والمحاربين الآخرين على جانبيه يستعد الأول ليجهز على العدو والآخر يحمل درعا ليحتمي به ويحمي به زملاءه في الحرب ويسهل تمييزهم بسهولة عن المصريين عن طريق ذقونهم الطويلة وشكل عرياتهم ودروعهم .

(١) ٢٢ : ٢٣ قنما

(٢) لم نجد الوقت لرسم هذا النقش الشيق .

ونجد أن بعض المصريين مشاء والبعض الآخر علي عربات . ويقود الملك الجيش كله الذي ينقسم إلى فيالق ونرى علي رأسها الأبطال ذوى القمامات الكبيرة . ويقتلون كل من يعترض طريقهم ويطاون بأقدامهم الموتى والجرحى .
ويحملون جميع سهامهم في ثلاث أو أربع كنانات فقط .

ونرى أيضا الأعداء المصابين بمدین على عرباتهم التي تهيج خيولها بسبب السهام التي أصيبوا بها .

ويحاول الكثير منهم عبور النهر مرة أخرى ولكنهم يفرقون فيه .
ونرى على ضفتي النهر - حيث يشتد التلاحم - جنودا متلاحمة وآخرين يدفعهم الأعداء ولينقلبوا في النهر .

ويحاول البعض الهرب بالسباحة أما الموتى فيحملهم التيار .
ويقفز المنتصرون في النهر ليتدبقوا الفارين ويحاول بعض المحاصرين مضاطبة المنتصرين أو على الأقل هذا ما ندرکه عندما نرى عند أحد هؤلاء المحاصرين بعض الكتابة الهيروغليفية . وهو الجزء الوحيد الذي صادفتنا فيه الكتابة وسط هذا التلاحم .

ويقف المحاصرون في صف أمام الحصن وهم مسلحون برماح ويمسك الأول ببخنجر . ونرى أيضا العديد منهم بدون أسلحة يبدو أنهم جاءوا للإدلاء بشهادتهم ويتجنب البعض هذا المشهد ويهربون بأقصى سرعة .
وعلى يسار المشاهد وفي طرف الحائط نجد ضمن جماعة من المصريين فرسان انقلبوا من فوق خيولهم الهائجة .

ولا تبدو علاقة بين هذه الخيول والعدة التي يستخدمها العرب والمصريون حاليا وأثناء الاشتباك نلاحظ كميات كبيرة من الدروع التي تأخذ شكل الاسطوانات المقوسة من الجوانب . هذه الدروع هي دروع المحاربين من أعداء المصريين كما أشرنا من قبل .

وفي أسفل النهر وعلى مساحة عرض الحائط يوجد جيش من المشاة الذين يحملون دروعهم التي تأخذ شكل الاسطوانات ويدعم هذا الجيش عربات تتقدم على جبهتين لتحمى الجوانب .

وتعد المعركة التي وصفناها أحد أبرز وأعجب الممارك التي رأيناها على آثار طيبة؛ فهي تحمل تفاصيل دقيقة غير مبالغ فيها ويمكن بسهولة إدراك الحدث الأسامي حيث ندرك من الوهلة الأولى أن المحاصرين قاموا بقلب عربات تدعمها جماعات من المشاة في اتجاه العدو وذلك لإبعاد العدو عن حصنهم .

ولن نذكر أي الأنظمة اتبع في تنفيذ هذه النقوش حيث لم يتبع في هذه العملية أي قواعد للرؤية أو الرسم إلا أن تكوينها يتسم بالبساطة والحرارة في التعبير . حيث تم التعبير عن الحدث الرئيسي بوضوح .

كما تثير جميع التفاصيل الدقيقة إعجاب المشاهد ودهشته .

ويعد المصريون هم الوحيدون الذين ربطوا بين النقش ومثل هذه الموضوعات الهامة التي تتعلق بالتاريخ . وربما يقوم فنانونا في محاولة لتقليدهم بتعديل بعض الوسائل ليجدوا وسيلة لتمثيل مثل هذه الأحداث التاريخية على جدران الآثار التي دوما ما تراها ملساء أو تغطيها بعض الزينة التي لا تثير الذهن .

إذاً فيمكن أن نناقش في النحت الرسم لنحصل في النهاية على ميزة نقل الأحداث التاريخية على الرخام والحجر الذي يصمد أمام أضرار السنين أكثر من اللوحات والألوان .

ولن ننهي من هذا الحديث دون أن نشير إلى روعة العربات المصرية في الإنشاء وكيف أنها تفوق عربات اليونانيين التي دوما ما تم الإشادة بها وهي التي ما نزال نحكيها حتى اليوم في الاحتفالات العامة والأعياد . وتوضح لنا اللوحة رقم ٢٢ ذلك^(١) حيث تمثنا بأربعة أشكال .

وتبرز زينة هذه العربات اختلافات تميز بلا شك الأشغاف ومدى أهميتهم فالعربات البسيطة لا تمثل سوى صندوقاً لقطمه جميلة معلق على جوانبه كنانات الأسهم .

أما أجمل العربات وهي عربات زعماء الحرب والملوك فلها و الصندوق محاط بنفس هذه الكنانات ولكن بعدد أكبر ومزينة أكثر ونرى أيضاً نموراً في طريقها إلى الانقراض على الفريسة ترمز هنا بلا شك إلى قوة وشجاعة الأبطال .

(١) هذه اللوحة في المجلد الثاني، الأشكال ١، ٢، ٣، ٤، ٥

إن دقة إنشاء هذه الصناديق^(١) تجعلنا نعتقد أنها من المعدن وهي دائرية الشكل وتمثل تقريبا نفس شكل بعض العربات التي نستخدمها حاليا . ونرى الاختلاف الطفيف في المقدمة التي تنتهي رأسيا وكذلك الصندوق المفتوح من الخلف . ويرتكز أحيانا وسط الصندوق أو غالبا طرفه الخلفي مباشرة على المحور المعدني .

وتكثر بأطراف المحور الثغرات التي يدخل فيها قطعة من المعدن لسد هذه الثغرة لإيقاف الحركة لتجنب تفرق المجالات .

وعادة ما يكون للمجلات أربع امتدادات معدنية على شكل شعاع ويسبب سمكها الصغیر نعتقد إنها من المعدن كما هو الحال بالنسبة لإطار المجلات ويجب أن يكون للإطارات عرض معين الذي يحول العيب في المنظور دون رؤيته في النقش مما كان ضروريا لمنع دخولها في الأرض التي تسير عليها .

ونرى في طرف مجر العربة سلسلة ينتهي بأنواع من الحلقات التي تربطها بالعدّة . وتمثل اللوحة ٣٢ عربة صغيرة مغطاة^(٢) تشبه المسمر الذي يستخدم حاليا في الجيش وهو مخصص للذخيرة .

ويوجد عارضة بالقرب من مجر العربة . وتشير هذه العارضة وشكل طرف مجر العجلة إلى أن أنواع من هذه العربات كان يجرها الرجال .

ونرى جزءا من حائط الخلفية مهدما . أما أكثر الأجزاء التي لا تزال قائمة فهو الجزء الموجود يسارا^(٣)

ونلاحظ فيها العديد من الأشكال المنقوشة من بينها شكل حاشي يرتدي تاج رمزي ويجلس على نوع الأتية في وجود ثلاثة أشخاص جالسين ذقونهم مجمعة في صغيرة واحدة ومنحنية للأمام . ويبدو هذا الشكل يتلقى ضربة عصا نراها في يد أشخاص تأخذ رؤوسهم شكل أبي منجل وهو يمثل تحوت بالنسبة للمصريين .

(١) انظر اللوحة ٢٢، المجلد الثاني، الأشكال من ١ : ٥

(٢) نفسه، شكل ٢

(٣) انظر اللوحة ٢٧، المجلد الثاني، وشرح هذه اللوحة.

في الجزء العلوي من هذه العصا يوجد نوع من آلات القذف^(١) نلاحظ عليه الكثير من الكتابة الهيروغليفية وأشكال الآلهة .

ويبدو الشكل الأول وهو يعد يده اليمنى كما لو كان يهب لحماية الشخص الذي يقف أمامه في توسل . والشكل الثاني ييسط يده اليسرى على الأول . والثالث يحمل أسطوانة على رأسه وشعره ساقط على كتفه ويمسك في يده بالعديد من الآلات الزراعية . وعلى مسافة منهم يوجد شخص له رأس أبيس يكتب على عمود . وعلى نفس الحائط يوجد ثلاثة أشكال متشابهة الأيدي . الأول له رأس صقر ويحمل علامة الحياة ويضعه على فم الشخص الموجود في الوسط . وفوق يوجد الإله حريوقراط الموضوع أمام مذبح يوجد به ثلاث حبات من الفاكهة وكاهن يحرق البخور أمام المذبح وعلى مسافة يوجد نحت آخر لشخص يقدم القرابين للإله يدعى نحوت^(٢) ويرتدي رداءً طويلاً وموحد اللون تمر من خلاله القبضتان إلى مستوى البطن .

ويمسك الإله الصولجان والمذبة . وثلاث علامات حياة ويفتح في هذا الحائط ثلاثة أبواب؛ الأوسط منها كبير ومرتفع أما الاثنان الآخران فأصغر حجماً وكلها مصنوعة من الجرانيت الأسود وتفتح هذه الأبواب الثلاثة صالة كبيرة مهدمة حالياً حيث إنه لم يعد هناك أثر لحوائطها الجانبية ، أما أسقفها فكانت مدعمة بستين عموداً موجودة على شكل عشرة صفوف طولياً وستة عرضياً^(٣) .

إلا أنه لم يعد قائماً منها سوى أربعة صفوف كاملة وبعض الأعمدة هنا وهناك وعلى ارتفاعات مختلفة من الأرض .

واختفي الجزء الباقي تماماً أو في بعض الأحيان ظل الأساس فقط موجوداً ويمكن اعتبار هذه الصالة الواسعة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء واضحة الجزء الأوسط الذي يرتفع عن الجزئيين الآخرين له سقف يدعمه أربعة صفوف من الأعمدة بنسب مختلفة من حيث القطر ، أما الأعمدة الداخلية للجزء الأوسط

(١) نجد في اللوحين ٢٢ شكل ٢ و ٢٣ شكل ١ ، للجلد الأول، عصر مشابهة.

(٢) في اللوحين ٩٥ ، شكل ١ ، المجلد الأول، و ٣٢ شكل ٤ ، المجلد الثاني اشكال مشابهة.

(٣) انظر اللوحة ٢٧ ، شكل ١ ، المجلد الثاني.

فهي الأكبر حيث يبلغ قطر الجزء السفلي مترين. أما الطول الكلي متضمناً القاعدة وتاج العمود فيبلغ ١١ متراً . فإذا اعتبرنا مقياس التناسب مساوياً لنصف القطر العلوي نجد أن جذع العمود يبلغ ١٠ وحدات ونصفاً ، والتاج أقل من وحدتين .

ويعد هذا التاج عريض ، فيروزه على العمود مجرداً يبلغ وحدة ونصف ويأخذ شكل زهرة اللوتس المفتحة .

أما الجزء السفلي منه فتزينه أشكال مثلثات منحنية الأضلاع موضوعة بعضها فوق بعض ومزروع عليها أزهار وبراعم زهرة اللوتس بسوقها ومن مكان لآخر نجد أعلى هذه الزهور وخراطيش ومنقوش أعلى جذع العمود خمس حلقات دائرية يبدو وكأنها تحمل ثعابين خراطيش هيروغليفيّة .

وكان كل هذا النقش ملونا في الماضي وما بقي من هذه الألوان يبدو زاهياً ويعطى فكرة جيدة عن حيوية الألوان التي استخدمها قدماء المصريين ويأخذ الجذع غالباً الشكل المخروطي وينتهي بمنحنى محدب حيث يتساوى القطر السفلي مع القطر العلوي .

وهي مزينة بنفس الأشكال التي وصفناها سابقاً في أعمدة الواجهة؛ لأن نطاق العمود المتناسق يبدو غريباً للوهلة الأولى ولكن ينتهي الأمر بالمشاهد إلى الإعجاب عندما يدرك أن هذا هو نتيجة تقليد أشياء طبيعية . فمن يشك للحملة أننا أردنا تقليد زهرة اللوتس بصورة دقيقة ؟

فجذع العمود هو الساق والتاج هو الزهرة . بالإضافة إلى ذلك؛ فإن الجزء السفلي من العمود يبدو لنا ممثلاً تماماً للجزء السفلي لزهرة اللوتس وللتبانات عامة^(١).

ونلاحظ هذا المنحنى المحدب الذي ينتهي به العمود خاصة عند بداية نمو الساق النباتات البصلية .

(١) انظر اللوحين ٦، ٧ من لوحات النبات.

(٢) نفسه.

في حين تمثل المثلاث المنحنية الأضلاع الموضوعية بعضها فوق بعض هذه الأنواع من ثمار الجرب التي يطلق عليها علماء الطبيعة اسم جين والتي تصاحب دائما نمو الساق^(١) فهي هو أثر قديم يحمل خاصية بصمه الماضي القديم وينقلنا إلى عالم قريب إلى زمن التقليد ويمكن فيه إدراك هذه الملاحظات . وتجدر الإشارة أيضا إلى أنه يعد المبنى المصري القديم الوحيد الذي يبرز قواعد أغلب الأعمدة التي تم إخراجها من تحت الأنقاض بالكامل . وقد ساعد ذلك على الأخص أن قصر ممنون يوجد عند سفح السلسلة اللببية.

وفي آثار أخرى لم يتناقص بروز الأعمدة ونجد المثلاث الموضوعية بعضها داخل البعض مستقيمة الشكل كان من الصعب في البداية معرفة التقليد الذي كان يهدف إليه المصريون القدماء . ولكن بتتبع الأثر اعتبرنا الأعمدة على الحالة التي شاهدها عليها في قصر ممنون .

وقد بدأنا نترك الحقيقة بسبب نفس هذه المثلاث التي وجدناها كثيرا في النحت الموجود في الجزء السفلي من الجدران وتعد هذه ملاحظة عامة أن هذا النظام القائم على نمو ساق النباتات يوجد في جميع الأجزاء السفلية سواء كانت في شقوق الجدران أو الأعمدة أو حتى بعض الأجزاء المعمارية التي تم دراستها على حدة مثل التاج .

والأثر الذي يمد محل دراستنا بالإضافة إلى الجزء الأكبر من آثار مصر العليا يعطينا أمثلة متعددة عن التقوق والمهارة الفنية وفضلا عن ذلك فإن اليونانيين لم يكن لديهم رأي مختلف من رأينا حول تقليد إنتاج الطبيعة في العمارة المصرية . يقول هيرودوت^(١) في حديثه عن أعمدة معبد سايس أنه على نحو مؤكد أن هذه الأعمدة كان لها شكل النخيل أي هذه الشجرة المحلية التي تنمو بكثرة في جميع أنحاء مصر .

(١) هيرودوت التاريخ ، الكتاب الثاني، المقطع ١٦٩ ، من ١٥٦ ، طبعة ١٦١٨ .

إن الأعمدة التي تحدثنا عنها للتو ترتفع على قواعد أسطوانية كبيرة حرقها العلوي مستدير .

ويقل ارتفاع باقي أعمدة الجزء الوسطى حيث يبلغ ارتفاعها سبعة أمتار ونصفاً متضمنة القاعدة .

ويبلغ قطرها متراً وثمانية وسبعين سنتيمتراً في أكبر جزء فيها وتاج الأعمدة يأخذ شكل براعم زهرة اللوتس المقطوعة في الجزء العلوي هي مزينة بخراطيش وقلابين .

أما بالنسبة لأعلى جذع الأعمدة فهو مزين بأقاريز دائرية تحته سوق نباتات أما الجزء الباقي وحتى البروز، فمزين بلوحات هيروغليفية ممثلة مشهد تقديم القرابين للآلهة .

والبروز مزين بنفس طريقة أعمدة الصفوف^(١) إذا اعتبرنا مقياس التناسب نصف القطر العلوي نجد أن الجذع يبلغ ٩ وحدات ونصفاً والتاج اثنين وربع وحدة .

وهذه الأعمدة مكللة بعتب وكورنيش يرتفع فوقه حائط متوسط الارتفاع أى أنه يصل إلى سقف الجزء المتوسط بين الأعمدة .

وتم عمل فتحات مستطيلة فيه تنشر جواً هادئاً وغامضاً في كل الغرفة وهو جو ملائم للأثر .

ويشكل هذا الحائط في الخارج نوعاً من طبقة السطح مكلل بشريط وكورنيش يضم الجزئين الآخرين^(٢) من صالة أعمدة براعم اللوتس المقطوعة، والمائلة للأعمدة التي ذكرناها من قبل . وهذه الأعمدة يعلوها طبلية وعتب ترتكز عليه أحجار السقف .

وينتج عن هذا الوضع أن يزيد ارتفاع أسطح الجزء الأوسط للغرفة عن أسطح الجزئين الآخرين بحوالي مترين .

(١) نحن نستخدم هذه الكلمة لنوضح الفرق في ضخامة الأعمدة فقط.

(٢) سوف نري في الجزء الثاني علي أي أساس جاءت كلمة بهو الأعمدة التي نتحدث عنها هنا.

ويبلغ ارتفاع أحجار سقف الجزء الموجود بين الأعمدة ستة أمتار وثلاثاً . ويبلغ عرضها مترين وسمكها ستة وخمسين سنتيمتراً .
 أما بالنسبة لأحجار سقف الأجزاء الأخرى للأعمدة فلا يقل طولها عن خمسة أمتار . ولم يتم تزيين أي من الأسقف باستثناء الجزء الأوسط .
 أما باقي صالة الأعمدة فمزين بالعديد من النقوش الملونة التي لا تزال ألوانها زاهية ولامعة حتى الآن .
 إن توزيع هذه الصالة منتظم تماماً مثل بهو الأعمدة الكبير بمعبد الكرنك^(١) وبالطبع كان لها هدف مماثل .

إن الحائط الأول الموجود على اليسار - الذي ذكرنا أنه أكثر الأجزاء صموداً - مزين بنقش ذي أهمية كبيرة . فترى فيه حصار مدينة يتم التسلق على أحد حصونها . ونرى جزء من هذا المشهد في اللوحة ٢١^(٢) ويوجد أسفل الجدران ومائل للتسلق يدعمها عسكريون و تقطيعهم هذه الوسائل تماماً حتى أنه لا يظهر منهم سوى الأقدام فتكون كدروع ضخمة . ويقف أسفل هذه المعدات محاربون مسلحون بخناجر ومستمنون لتتبع الذين استطاعوا التسلق حتى القمة ومهاجمتهم بضراوة .

ويقفز بعض الجنود لأعلى ليصعدوا سلماً مرتكزا على الحائط يمسك به أحد المحاربين ونرى على اليسار رجلاً يعمل قفة^(٣) مؤن للجنود التي تحاصر الموقع . ويحتفي الذين يصعدون السلم بدروعهم . ويبدو أنهم يمسكون بفواصل الأحجار التي يضمها سور الحصن ليحافظوا على توازنهم .

ونرى البعض وهم يرتكزون تماماً على هذه الفواصل . من الصعب التوقع بأنهم يستطيعون أن يتوقفوا؛ إذا كانت القواعد متأخرة الواحدة بعد الأخرى وهذا ما لم يشير إليه أبدا الفنان المصري الذي عبر عن هذا المشهد حيث يظهر بوضوح عيب بعد المنظور فيه . وتضم القلعة أربعة طوابق .

(١) انظر البحث الثامن من هذا الفصل .

(٢) انظر اللوحة ٢١ شكل ١ المجلد الثاني .

(٣) نقشه هي سلة كبيرة مصنوعة من جريد التخليل .

وقد تسلق الذين يحاصرون المدينة الطابق الأول الذي مازال المحاصرون يدافعون عنه ويتصدى المحاصرون بضراوة لهذا الهجوم ويلقون بالسهم من كل جانب لينالوا من العدو الذي يقع من أعلى الجدران التي استطاع أن يصل إليها بالتسلق .

وفي المنطقة العليا من القلعة يلقى أحد المدافعين بمواد مشتعلة ولا يقل هجوم العدو ضراوة حيث نرى أيضا المحاصرين وهم يسقطون من أعلى المتاريس . وتبدو القلعة مكللة بلواء تخترقه السهام ويوجد على مكان مرتفع ونرى على اليسار الباب الذي يوصل إليه ويبدو هذا الباب مقلقا بإحكام . ويبدو نظام بناء هذه القلعة مقاما على هيئة مجموعة من الأبراج المربعة متصلة بعضها وبعض . حتى أن البرج الموجود بالوسط يجب أن ينظر إليه على أنه محاط بأربعة أسوار يجب تسلقهم بالتتابع حتى يتم الاستيلاء عليه . ويعلو هذه الأسوار المختلفة متاريس مثل الموجودة حتى الآن في مدينة هابوالتي تعلق قمم أسوار البرج^(١) وفي النقش العجيب الذي هو محل دراستنا نجد أن شكل الدروع هو الذي يميز بدقة المحاربين . فالجزء العلوي من دروع المهاجمين يأخذ الشكل الدائري أما دروع المحاصرين فهي مستديرة وأحيانا مجوفة من الجوانب وتأخذ أيضا الشكل المستطيل والنوع الأول^(٢) يميز المصريين الذين لا يختلف زيهم عن زي أعدائهم .

وفي أسفل القلعة نرى رماة السهام يطلقون سهامهم على الجنود الذين يدافعون عن القلعة وبالقرب من هذا الجزء يجهز على العدو بطل مصري ذو قامة شامخة ويقود عربته مانعاً الأعداء الذين يأتون لتجدة المحاصرين ، ويجبرهم على الفرار في تشتت . ونراه والقوس في يده يرمى السهام التي لا تزال واضحة في أجسام العدو ويعود المحاصرون من جانب البطل رافعين أيديهم كما لو كانوا يطلبون الرحمة . أما الأعداء على العربات فيلقون بخيولهم ويهربون

(١) انظر اللوحة ١٥ المجلد الثاني.

(٢) انظر وصف مدينة هابو المبحث الثاني.

بأقصى سرعة لهم . والبطل على وشك الإمساك بهم قاتلا كل من يعترض طريقه .

ويبدو غير مبالي وغير مكترث بتوسلات الضحايا الذين يتساقطون على أثر ضرباته .

وأمامه بعض رماة السهام يسحبون جنود العدو الذين يمسون بهم من شموهم ويقتلونهم بالخنجر أو السيوف ولا ينجو الأطفال والسيدات أيضا من القتل .

وأسفل هذا المشهد للمذبحة نجد صورا تمثل تقديم القرابين للبطل الفائز والآلهة .

ونجد في الجزء الذي مازال باقيا في سور حائط صالة الأعمدة نقوش مثل التي نراها في كل مكان . وهي لوحات محاطة بكتابات هيروغليفية تمثل تقدمه القرابين للآلهة . وننتقل من هذا الجزء إلى صالة صغيرة لم يعد باقيا منها سوى ثمانى أعمدة . أما حوائط السور فدمرت تماما؛ ولكن من السهل أن ندرك عندما نرى المكان أن الحوائط الجانبية للفرف السابقة كان من الواجب أن تمتد إلى هذا الجزء .

وكانت هذه صالة تضم على الأرجح عددا أكبر من الأعمدة . وربما أيضا ضيقت بعض الحجرات الجانبية هذه المساحة . وجميع الأعمدة لها نفس شكل ونفس ارتفاع أعمدة الصالة . أما الجزء الأوسط من الأعمدة فيختلف قليلا عن الأعمدة السابقة . وعلى حائط الخلفية نرى على اليمين شكلين مغطيين بورق شجر أخضر تمتد فروعه فوق رأسيهما حتى أقدامهما . وتحمل هذه الشجرة أنواعا من الفاكهة تمثل المحيط نقمسه لهذه الخراطيش التي أطلقنا عليها اسم جعران .

ويقف أحد الأشكال أمام الآخر الذي يجلس أمامه .

يكتب هذا الشكل بعض الحروف الهيروغليفية على أحد الثمار بقلم يرتكز على عصا صلبة في يده اليسرى ويعلوها نوعا من المصاييح .

وهو أحد هيئات الشخصية ذات رأس ايبس التي تمثل بالنسبة للمصريين تحوت وخلف الشخص الجالس وعلى مسافة منه يوجد شكل آخر غير منطلي نهائيا بورق الشجر ويحمل في يده أيضا عصا مشقولة بغرملوش على أحد ثمار الفاكهة الموجودة على الشجرة .

وعند الخروج من هذه الصالة ندخل صالة أخرى لم يعد قائما لها أي جدران سوي جدار واحد ولا يزال موجودا بها ثمانية أعمدة لها نفس شكل الأعمدة السابقة ولا تحمل سوى أعتاب ، كما أن السقف يبدو مهتما تماما .

ويبدو أن قصر ممنون كان محاطا ببنائيات من نوع خاص جدا من الطوب اللبن . حيث نجد أجزاء كاملة في الجزء الشمالي من هذا المبنى على مسافة تبلغ حوالي خمسين مترا . هذه الأجزاء هي عبارة عن صفين من المقود^(١) المتصلة بعضها ببعض ويبلغ عددهما حوالي عشرة أو اثنتى عشرة قبة عند سفح السلسلة الليبية وتمتد حتى نهاية الأرض المزروعة . فهي عقود كاملة وأقواس مكونة من صف واحد من الطوب موضوع ببروز . وقد تم إقامة جزء مربع علوي نرى فيه الكثير من بقايا الفخار وأيضا بعض بقايا الإنشاءات من الأحجار . فماذا يمكن أن تكون القبة من هذه القباب وهل هي بقايا منشآت مصرية قديمة ؟

هذه هي الأسئلة التي تطرأ على الذهن . وبعد دراسة متأنية لم نكتشف أي أثر مصري قديم أو نتوصل لتنفيذ هذه القباب أو أبعاد الخامات . فالطوب اللبن الذي أستخدم يختلف عن الطوب الذي أستخدم في إنشاء الأسوار الأثرية القديمة^(٢) وهي مقابر طيبة^(٣) فهو عبارة عن أجزاء صغيرة ولا تحمل أي أثر لكتابات هيروغليفية .

بالإضافة إلى ذلك فإن استخدام هذا النوع من الطوب يجعلنا نشك في أن هذه الإنشاءات ليست بالثرية، بما أنه على مسافة قريبة من قصر ممنون - في الجهة المقابلة للصخور المنقورة في السلسلة الليبية - يعطينا أثراً معلوم الأصل

(١) انظر الورقة ٢٤ المجلد الثاني، النقطه ٧.

(٢) يبلغ طول الطوبة حوالي ثلاثين سم.

(٣) انظر وصف مقابر طيبة المبحث المباشر من هذا الفصل.

حقيقة مؤكدة الا وهي أن قدماء المصريين لم يعرفوا أبدا فن بناء القباب^(١) فمن الطبيعي أن نعتقد أن هذه الإنشاءات قد تم بناؤها في عصور أحدث وترتيبها المنتظم حول اثر، يدل على أن الذي أنشأها كان يكن احتراما لهذا الصرح الأثري.

ومن الصعب تحديد إذا كانت هذه الإنشاءات ترجع إلى عصر الرومان عندما حكموا مصر .

إلا ان التشابه الكبير قائم بينها وبين المنازل الممثلة في المضممار الرياضي بالفيسفساء^(٢) حيث يتفق جميع العلماء على رؤية مشهد حدث في مصر ويبرهن بكثير من المصادقية انها ليست إلا منازل خاصة بنيت في عصر الرومان.

وهذه النتيجة تجد تأييدا في مشابهة هذه المباني للمنازل الحالية لمدينة أسوان حيث يتم البناء حاليا مثلما كان يتم في عصر الرومان . وفي الواقع فان هذه المنازل مثل منازل فسيفساء بالمسترن .

ليست سوى ممرات طويلة مقامة بالطوب اللبن ولها قبة في الوسط ومدخلها غير مغلق . فهي في مأمن من حرارة الشمس الحارقة وتترك ممرأ سهلاً للهواء في هذا الجو شديد القیظ.

وقد أراد بعض الأشخاص أن يروا مقابر في هذه المباني والبعض اعتقد أنها نوع من الكهوف مقامة في عصر المسيحيين الأوائل من أجل احتفالاتهم الدينية . ولكن يجب أن نعترف أننا لم نجد في هذه الأماكن أي علامة أو دليل يؤكد رأى أي منهم .

(١) انظر وصف المبني الذي له سقف علي هيئة قبة المبحث الخامس من هذا الفصل.

(٢) وفقا لرأى عام فإن باليمسترن تمثل وصول الإسكندر الأكبر إلى مصر. ويبدو أن العالم القس بارتليمي هو الأقرب للحقيقة عندما أبرز من خلال شرحه إنه المشهد الذي من شأنه نقل ذكرى رحلة الإمبراطور هادريان في هذه المنطقة البعيدة بأرض الصعيد نحو مسخور أسوان من الجرانيت ويرى ويتكلمان فيه موضوعا مقتبسا من القصص الشعبية ومقتبسا من هوميروس الذي يمثل مغارات مينيلاس وهيلين في مصر.

هذه هي بقايا قصر ممنون الذي يحمل بصفة خاصة بصمة العظيمة والإبداع التي تميز آثار مصر القديمة . ولقد حكمنا على هذه الأماكن بمقارنتها بمباني أخرى لا تزال قائمة بأن من الواجب أن يكون هناك أكثر من ذلك بكثير .
وأنه يمتد للأمام جهة السلسلة الليبية ولكننا سوف نرى لاحقا أن هناك أسباباً قوية وحججاً أكثر مصداقية تؤكد هذا الرأي^(١). إن تناسق تصميم المبنى الذي يتميز جميعه بالخطوط الجميلة يدهشنا في البداية، ثم نعجب بمد ذلك بالأسلوب البسيط والراقي المستخدم في العمارة .
إن هواة الفن يجدون فيه تماثيل فريدة ليس فقط بسبب أحجامها المملقة وتنفيذها الرائع ولكن أيضا بسبب حسن اختيار الخامات المصنوعة منها . ومن يبحث للتوغل داخل المصريين ير أمامه كتابا مفتوحا لإنجازات هذا الشعب .
فمعاركه الحربية نجدها من خلال هذه الآثار . ومن أجل تحديد زمنها يجب فك رموز الهيروغليفية التي نذكرها بلا شك .
إن النقوش التاريخية بعيدة عن كشف روعة وكمال الفن ولكن على العكس يبدو أنها تدل على الطفولة .
إلا إننا نستطيع أن نقول في مدح الفنانين المصريين إنه من المستحيل أن يدخل أحد مثل هذه الحركات التي أدخلوها في أعمالهم؛ فتحن في الواقع نجد صعوبة في معرفة كيف يمكن أن يجتمع في نفس المبنى تماثيل يفترض أن تقوم عليها دراسة متعمقة في فن النحت ونقوش لا تدل إلا على ميلاد الفن . ومثل هذه النتيجة لا يمكن شرحها إلا بمعرفة أين كان يجلس الفنانون المصريون أثناء تنفيذهم لهذه النقوش الدينية . وهى عقبة كانت موجودة دائما وكذا نقص الموارد التي يحتاجونها لتساعدهم في وضع عصارة خيالهم والعمل بحرية تامة كما كان الحال أثناء مناظر الحروب التي وصفناها .

(١) انظر الجزء الثاني من هذا القسم.

الجزء الثاني

هوية الأثر الذي وصفناه وهوية معبد رمسيس الثاني (*)

إن المباني التي قمنا بوصفها الآن تتشابه إلى حد كبير مع أحد الآثار الموجودة بمدينة طيبة التي وصفها "ديودور الصقلي" تحت اسم "مقبرة أوسيماندياس"، والتشابه بين الأثرين كبير لدرجة دفعنا للاهتمام بمقارنتهما ببعضهما البعض حتى نتأكد من تحديد هوية كل منهما. لقد حدثنا "ديودور" لتوه عن مقابر الملوك وحدد عددها ثم قال فيما بعد^(١): "إن ما سأحدث عنه قد أكدته بالفعل شهادة الكهنة المصريين الذين نقلوا شهادتهم عن الكتب لكن يؤكد ذلك العديد من اليونانيين الذين زاروا مدينة طيبة إبان حكم بطليموس - لاجوس حيث كتبوا تاريخ مصر وكان من بينهم شخص يدعى "هيكاتيوس" وهذا التمهيد إنما يعرفنا بأن الوقائع التي سيرويها "ديودور" ليست نتاج ملاحظاته الشخصية. إلا أنه يمكننا أن نشك - وعلى حق - في أن هذا المؤرخ قد زار مصر كلها وجال بكل مدنها. على أية حال، فإن كتاباته تشتمل على قدر كبير من المصداقية لأنها قائمة على مصادر قديمة جداً وعلى أعمال وكتابات لكتاب ورخالة كبار شاهدوا

(*) مقبرة أوسيماندياس هو اسم أطلق على المعبد الجنائزى للملك رمسيس الثاني ويسمى أيضاً

بالرامسيوم، وأوسيماندياس يقصد به رمسيس الثاني. (المراجع).

(١) انظر الاستشهاد رقم ١

بأنفسهم هذه الآثار التي يتحدث عنها وكتبوا عنها منذ زمن طويل. وقد سبق "هيكاتيوس" هيرودوت وعاش في زمن يسبق زمنه وقد كان هيرودوت نفسه أحد أقدم المؤرخين الذين عرفنا كتاباتهم. ويمكننا أن نقول بأن "هيكاتيوس" قد زار مصر بعد غزو قمبيز لمصر بوقت قليل، فلم تكن المعابد والقصور قد أصابها بعد التغيرات والتعديلات التي طرأت عليها منذ تلك الفترة، فقد قام الفرس بنهب هذه المعابد وحطموا العديد من التماثيل إلا أن كل عناصر هذه الآثار مازالت موجودة وذكرى ما حدث لها ليست بعيدة، بحيث يمكننا أن نستحضرها أمامنا بشكلها الأولى الذي كانت عليه. ومن ناحية أخرى، إذا اعتمدنا في ذلك على رأى "دنيش هاليكارناس" حول المؤرخين المعاصرين لـ "هيكاتيوس" فسنجد أنهم كانوا يكتبون في كتاباتهم بذكر الأشياء المميزة التي كانت موجودة بالمعابد وهى أشياء لم يصيبها أى تغيير. ومن المحتمل أن يكون "هيكاتيوس" قد اكتفى بترجمة وصف مقبرة "أوسيماندياس" إلى لغته الأصلية وهى ترجمة محفوظة فى أرشيف مدينة طيبة. وهكذا، إذا قبلنا حقيقة أن هذه الكتابات التى ينقلها لنا ديودور الصقلى - وهو شئ فرضى للغاية - قد وصلت إلينا دون أى تحريف، فإننا بذلك نمتلك الوصف الذى قام به المصريون أنفسهم لأثارهم الرائعة. وفيما يأتى الوصف الذى أعطاه لنا ديودور^(١): "(إنهم) اليونانيون الجارى الحديث عنهم (يذكرون أن مقبرة الملك الذى يدعى "أوسيماندياس" تقع على بعد عشر غلوات من المقابر الأولى المدفون بها أجساد العذارى الثلاثى قُدمن قرايين لجوبيتر فى مدخل هذا الأثر يوجد صرح من الحجر الملون يبلغ طوله بليثروننتين (١٠٠ قدم = واحد بليثرون) وارتفاعه خمسمًا وأربعين ذراعًا. وإذا تقدمنا نجد صالة أعمدة على شكل مربع وهى مبنية من الحجر وكل جانب يبلغ أربعة بليثرونات وأمام الأعمدة توجد أربعة تماثيل أحادية الحجر ويبلغ ارتفاع كل منها ست عشرة ذراعًا وهى منحوتة على الطريقة القديمة. أما السقف فهو مبنى من أحجار أحادية تمتد بعمرض قاتومين والسقف كله ملون باللون الأزرق ومطعم بنجوم عديدة. وبعد صالة الأعمدة يوجد معر جديد وصرح آخر، يشبه تمامًا ذلك الذى تحدثنا عنه

(١) انظر الاستشهاد رقم ٢

لكنه مزين بنقوش أكثر روعة وإتقاناً. وبجانب المدخل توجد ثلاثة تماثيل منحوتة كلها فى حجر واحد أسود هو حجر أسوان أحدها يجسد الملك وهو جالس وهى أكبر التماثيل الموجودة فى مصر، حيث تزيد مقاس القدم على السبعة أذرع. أما التمثالان الآخران فيبدآن عند قدم التمثال الأول، أحدهما عن يساره والآخر عن يمينه وهما يجسدان ابنة الملك وأمه وأبعادهما أقل كثيراً فى الحجم عن التمثال الرئيسى. إن هذا العمل الفنى لا يتميز فقط بضخامة حجمه بل إنه جدير أيضاً بالإعجاب من الناحية الفنية لأن له قيمة كبيرة ترجع إلى طبيعة الحجر المستخدم الذى لا يظهر عليه أى شقوق أو بقع رغم ضخامة الحجم المستخدم منه. وقد نقشت عليه الكلمات الآتية :

ملك الملوك أنا، أوسيماندياس. إذا أراد أحد أن يعرف كم أنا عظيم وأين أرقد، فعليه أن يحطم بعضاً من أعمالى".

وبجانب هذا التمثال يوجد تمثال آخر يجسد والدة أوسيماندياس وهو تمثال أحادى الحجر ويبلغ ارتفاعه عشرين ذراعاً، وتضع الأم على رأسها ثلاثة تيجان لتظهر أنها كانت فتاة ثم امرأة ثم أم الملك. ويعد الصرح، نجد صالة أعمدة أكثر روعة من الأولى ويوجد بها نقوش بارزة تجسد الحرب التى شنّها الملك على متمردى "باكترين" والتى قاد خلالها أربعمائة ألف جندى مشاة وعشرين ألفاً من الخيالة. وكان ذلك الجيش مقسماً إلى أربعة فيالق يقود كلٌ منها أحد أبناء الملك. وعلى الحائط الأول نجد الملك وهو يحاصر أسوار المدينة المحاطة بمياه النهر من كل جانب، فيحارب بعض فرق العدو التى تتقدم نحوه ويوجد بجانبه أسد رهيب يذافع عنه بضراوة. ومن بين من قاموا بشرح هذه النقوش، من ادعى أنه كان يوجد بالفعل أسد حقيقى يرعاه الملك ليشاركه المخاطر التى يواجهها فى المارك وكان يقوم بإرهاب الأعداء بقوته وشراسته. وهناك آخرون يقولون إن الملك بسبب شجاعته وقوته أراد أن يظهر خصاله التى يفخر بها بشدة فاتخذ الأسد رمزاً لذلك. أما على الحائط الثانى فكان هناك تجسيد للأسرى الذين عاد بهم الملك من حملته وهم يظهرون بدون أعضاء تناسلية وبدون أيدي للدلالة على أن الشجاعة كانت تنقصهم وأنهم كانوا بلا أيدي فاعلة فى المعركة. أما الحائط الثالث فهو مزين بنقوش عديدة ومتنوعة وكلمات هيروغليفية رائعة الجمال تجسد القرابين التى قدمها الملك للاحتفال بانتصاره فى هذه الحرب.

وفى وسط صالة الأعمدة وفى الجزء المكشوف منها يوجد مذبح مصنوع من حجر غاية فى الجمال وآية فى الإتقان ومدحش فى ضخامة حجمه وعظمته. وعند الحائط الأخير يوجد تمثالان جالسان من الحجر ويبلغ ارتفاعهما سبعمائة وعشرين ذراعاً. وبجانبهما توجد أبواب ثلاثة تؤدي من صالة الأعمدة إلى أثر آخر مقام على أعمدة أيضاً ليأخذ شكل قاعة طرب يبلغ مقاسها بليثرونيتين، وتجد فى هذا الجزء العديد من التماثيل الخشبية التى تجسد شاكين ينظرون للقضاة الذين يبلغ عددهم ثلاثين قاضياً تم نحتهم على أحد الحوائط. ويقف وسطهم الرئيس ويتدلى من عنقه رمز "للحقيقة" وهى مغمضة العينين ويوجد بجانبه كتب كثيرة. وتشير هذه الشخصيات - من خلال الشكل الذى تم تجسيدها به - إلى أنه من واجب القضاة ألا يروا سوى الحقيقة.

وننتقل بعد ذلك إلى ردهة محاطة بقاعات من كل شكل ونوع، وفى كل منها نجد موائد منقوشة يوجد عليها مختلف أنواع الأطعمة التى ترضى جميع والأذواق. فى إحدى هذه الغرف نجد الملك وقد تم تجسيده بقدرة فنية عالية وبألوان باهية وهو يقدم للإله الذهب والفضة التى يستخرجها كل عام من مناجم مصر ونجد كمية هذا الذهب والفضة، وهى قيمة تساوى بمعلتنا الآن ما يزيد على اثنين وثلاثين مليوناً مينا (مائة دراهمة عند الإغريق القدماء). ثم نجد بعد ذلك المكتبة المقدسة ونجد مكتوباً عليها : "مكان شفاء الروح" ونجد فيها صوراً لكل الآلهة فى مصر، ويقدم لهم الملك القرابين والهدايا التى تتناسب مع كل إله منهم .

ويقف الملك أمام أوزيريس والقضاة الذين يقودونه للعالم الآخر ليشهد بذلك أنه طلب العفو من الإله وحقق العدل للناس. وأمام المكتبة مباشرة توجد غرفة أكبر اتساعاً تحتوى عشرين طاولة محاطة بأسرة عليها صور لـ "جوبيتر" و "جنون" و "أوسيماندياس" نفسه. ويبدو أن جسد الملك قد تم دفنه فى هذا الموضع. وتحيط بهذه القاعة غرف صغيرة وعديدة ومظلمة تجسدت فيها وبفن كبير كل الحيوانات المقدسة فى مصر. ثم يتم الصعود بعد ذلك إلى الجزء الذى يُعتبر مقبرة بالفعل، ونرى فوق القبر دائرة ذهبية يبلغ قطرها ثلاثمائة وخمسة وستين ذراعاً ويبلغ سمكها ذراعاً كاملة وفى كل ذراع تم كتابة أيام السنة مع ذكر وقت شروق وغروب الكواكب والتفسيرات التى توصل إليها علماء الفلك المصريين فى

هذا المجال. وقد رُوي أن قمبيز والفرس سرقوا هذه الدائرة خلال الفترة التي استولوا فيها على حكم مصر. ووفقاً لما ذكرته السلطات حينذاك، كان هذا هو وصف مقبرة أوسيماندياس التي تفوقت على غيرها ليس فقط بفضل عظمة إنشائها لكن بفضل مهارة العمال الذين بنوها أيضاً.

وللتحقق من هوية قصر ممنون ومن الأثر الذي وصفه ديودور تحت اسم مقبرة أوسيماندياس، يكفي أن نلقى نظرة على الخريطة الطبوغرافية لسهل مدينة طيبة والخرائط والصور الخاصة بهذا البناء. ويكفي أيضاً أن نرى بعناية الوصف الذي أعطاه لنا المؤرخ الذي ذكرناه وهو الذي أعطى لنا أيضاً وصفاً لقصر ممنون.

ومع ذلك، وإزالة جميع الشكوك، فسوف نعقد مقارنة بين الوصفين وبين وصف كل جزء على حدة. وسوف نبرهن على صحة الترجمة التي ذكرناها من المقطع الذي نقله لنا ديودور. وسوف تظهر كذلك السهولة التي يمكن بها أن نستعين بأنقاض وأطلال الآثار القديمة لكي نتمكن من تصور ترميم تلك الآثار وأيضاً لكي نتمكن من إيضاح بعض الأجزاء الغامضة في رواية ديودور.

يقول هذا المؤرخ إن مقبرة أوسيماندياس تقع على بعد عشر غلوات من المقابر الأولى الموضوع بها أجساد العذارى العشرة اللائي قُدمن قرابين للإله "جوبيتر" - وقد استخدمنا كلمة "عذارى" بدلاً من "خليات" الموجودة في تراجم أخرى، وذلك إنما يعطى مؤشراً للحرية التي اتخذناها في الترجمة حيث لا تتعدى هذه الحدود البسيطة. يقول هيرودوت^(١) إن كهنة "جوبيتر الطيبى" قد رَووا أن الفينيقيين اختطفوا من طيبة امرأتين مسخرتين لخدمة هذا الإله. وفي موضع آخر^(٢) نجد أن نفس المؤرخ يقول بأنه لدى المصريين لم تكن النساء تستطيع أن تشتغل بالدين أو تصبح من الكهنة لأى من الآلهة أو الإلهات وأن العمل بالكهنوت كان حكراً على الرجال. وللوهلة الأولى قد نرى تعارضاً بين الروايتين إلا أننا من السهل أن نفصح بأن النساء كن يقمن مع ذلك ببعض المهام والوظائف داخل

(١) هيرودوت، «التاريخ»، الكتاب الثاني، المقطع ٥٤، ص ٢، طبعة عام ١٦١٨.

(٢) نفسه، المقطع ٢٥، ص ١٠٣.

المعابد دون أن يكلفن بوظائف بارزة في الكهنوت، إن شهادة "استرابون" تؤكد هذا الرأي حيث تحدث هذا المؤرخ الجغرافى عن فتيات عذارى كن يُقدمن قرابين لعبادة الإله "جوبيتر"^(١)، إن الوصف القيم الذى جاء على حجر رشيد^(٢) يؤيد أيضاً وجهة نظرنا ويزيل جميع الشكوك لأن الوصف الذى جاء على حجر رشيد ذكر مراسم وطقوس عبادة مقدمة إلى بعض الأميرات اللاتى ينتمين لأسرة البطالمة وهى طقوس كانت بالتأكيد محاكاة للطقوس التى كان يقدمها المصريون القدماء لألهتهم. والأميرات المعنيات هنا هن: "ينرا" بيرينيس و "أريا" ابنة "ديوجنيس" وحاملة قرابين "أرسينويه فيلادلفوس" و "ايرينى" كاهنة "أرسينويه فيلوياتيروس" وكان "ايتاز" يعتبر الكاهن الأكبر لأسرة البطالمة.

ومصدر رواية ديودور - كما ذكر هو بنفسه - هو الدوريات الموجودة بمصر، وبالتالي فإن المقاييس التى تحدث عنها هى بالتبعية المقاييس الموجودة بهذا البلد. ويُجمع الكتاب على أن الخطوة المصرية تساوى مائة متر^(٣)، لذلك فإن العشر غلوات تساوى ألف متر. وإذا ما أخذنا فى الاعتبار هذه المسافة وقمنا بوصف دائرة حول قصر ممنون - وذلك من الناحية الطبوغرافية، فإننا سنجد أمامنا سلسلة الجبال الليبية فى مكان ملئ بالمقابر التى^(٤) كانت تستخدم فيما مضى لدفن الموتى. من بين هذه المدافن يوجد مدافن واسعة وكبيرة كانت بالتأكيد مخصصة لشخصيات مهمة. وهكذا سنجد أن الوضع التبادلى لقصر ممنون والمدافن الأرضية يتفق تماماً مع وضع مقبرة أوسيماندياس والمدافن المخصصة للعدارى المقدمات قرابين لعبادة "جوبيتر"، إلا أنه يمكننا أن نرى هذه المدافن على أنها مقابر ملوك، لكن المؤلف أثار بنفسه الشكوك حول هذا الموضوع لأنه قبل أن يعطينا وصف مقبرة أوسيماندياس تحدث بشكل واضح عن مقابر الملوك ولم يكن ليغفل ذكرها تحت نفس المسمى إذا كانت كذلك بالفعل .

(١) انظر الاستشهاد رقم ٢.

(٢) انظر الاستشهاد رقم ٤ فى نهاية هذا المبحث.

(٣) أى إحدى وخمسون قامة.

(٤) انظر اللوحة ٧٤، رقم ٩ وشرح هذه اللوحة.

"فى مدخل هذا الأثر يوجد صرح مبنى من الأحجار الملونة ويبلغ طوله بليثرونتين. ويبلغ ارتفاعه خمساً وأربعين ذراعاً".

ويشتمل النص على كلمة يونانية ترجمت للاتينية ثم للفرنسية بكلمة "رواق". وهذه التسميات لا تعطى على الإطلاق فكرة كاملة عن هذا الجزء من الأثر وهو الذى تحدث عنه ديودور : فتلك التسميات لا تعكس فى الواقع سوى أشكال ينظر إليها بشكل عام ونملك تجاهها أفكاراً مسبقة. فالمعنى هو الجزء الذى تكون لدى اليونانيين ولدينا مزينا بأعمدة ويقودنا إلى الغرف الأخرى الموجودة داخل القصر أو المنازل الخاصة. لكن ذلك لا يشتمل على الإطلاق على فكرة المصرح التى نجدتها فى الكلمة اليونانية. ويكفى أن نلقى نظرة على الرسومات^(١) لتأكد من أن هذا الجزء الموجود فى الآثار المصرية وهو الذى أطلق عليه باليونانية "بوابة" لا يشبه إلا بقليل ذلك الجزء الموجود فى المباني الرومانية والفرنسية، وهو الذى يطلق عليه "بوابة" لذلك قمنا باختيار كلمة "صرح" لتمبر عن هذه البناية التى لا يوجد لها مثيل لا فى العمارة اليونانية ولا الرومانية ولا الفرنسية. ويبرر اختيار هذه التسمية أيضاً استخدام الكتاب القدامى^(٢) لها أيضاً .

ويحتوى النص على كلمة يونانية قمنا بترجمتها إلى الفرنسية بـ "أحجار ذات ألوان متعددة" ولم نستخدم تعبير "رخام منقوش" أو "حجر جرانيت" على الرغم من أنهما تعبيران نفضلهما اعتماداً على رواية لهيرودوت^(٣) التى استخدم فيها تعبيراً يونانياً يشير به إلى الجرانيت الذى استخدم لتكوين القاعدة التى قام عليها أحد أهرامات ممفيس. إلا أنه فى الترجمة التى أشرنا إليها الوقائع ذاتها هى التى تبرر اختيارنا ذلك لأننا لم نجد فى هذا الأثر ولا فى غيره أعمدة مبنية

(١) انظر اللوحين ٥ و٦، المجلد الثانى من لوحات المصور القديمة.

(٢) انظر وصف إدفو. الفصل الخامس حيث وجدنا أنه من اللازم أن نعطى مسبقاً بعض التفاصيل التى سنجدتها فى موقعها الأساسى لكننا سنزف تكررها فيما بعد. انظر أيضاً الهامش الموجود أسفل اللوحة رقم ٤ الخاصة بالآثار فىلة، لوحات المصور القديمة، المجلد الأول.

(٣) «التاريخ»؛ الكتاب الثانى، المقطع ١٢٧ طبعة ١٦١٨، ص ٢٣٨

بالكامل من الجرانيت ولا من الرخام الذى لا يوجد فى مصر من يشتغلون به. لذلك يبدو لنا أنه أقرب للصحة أن تستخدم تعبیر "متعدد الألوان" ليشمل كل النقوش التى تزين قصر ممنون .

إن ارتفاع الصرح لم يمكن تحديده بدقة لأنه تهدم فى جزئه العلوى، إلا أنه إذا تم تحديده سيكون ارتفاعه المحتمل هو ثلاثة وعشرون أو أربعة وعشرون مترًا وهو المقياس الذى يتناسب مع الخمسة والأربعين ذراعًا التى ذكرها ديودور. وذلك إذا ما قدرنا الذراع وفقًا لمقياس النيل الموجود بجزيرة الفنتين^(١) أما بالنسبة لطول الصرح فقد حدده ديودور بليثرونيتين. وذلك يساوى وفقًا لنفس المعطيات حوالى سبعين مترًا وهذا الرقم يزيد ثلاثة أمتار على القياس الحقيقى. "وإذا ما تقدمنا بعض الشيء، فسنجد صالة أعمدة مربع الشكل مبنية من الأحجار، وكل جانب منها يساوى بليثرونيتين". إن صالة الأعمدة هى التى أشرنا إليها فى القسم الأول من هذا الجزء باسم "فناء"^(٢) ليس مربعًا تمامًا. إن الآثار الباقية حتى الآن قد مكنتنا من القياس فى جميع أجزائها. فقد وجدنا أن طولها يبلغ ستة وأربعين مترًا وستين سنتيمترًا^(٣) وعرضها اثنين وخمسين مترًا وخمسين سنتيمترًا^(٤). والفارق بين المقاسين ليس بكبير لكى نتهم هذا المؤرخ بعدم الدقة، إلا أن مقياس أربع بليثرونات الذى تحدث عنه غير مناسب على الإطلاق وغير ممكن أصلاً لذلك نعتقد أن النص قد تم تحريفه فى هذه الجزئية. ووفقًا للشكل المعروف والثابت لتصميم الآثار المصرية فإن الصرح الأمامى دائمًا ما يشكل جانبًا من الفناء أو يستخدم بشكل عام على أنه مدخل.

(١) لقد قمنا بقياس الأدرج الموجودة بمقياس النيل بجزيرة الفنتين فوجدنا أن طولها قد اقتصر على ٥٢٧ م. انظر لمزيد من التفاصيل دراسة السيد جبرار حول مقياس النيل بجزيرة الفنتين، دراسات الصور الفنية، والخمس وأربعين ذراعًا تساوى ٦١٥ م، ٢٢٣م.

(٢) انظر ما ذكرناه عن استخدام هبط فهو أعمدة فى وصف مدينة هابو، المبحث الأول.

(٣) ثلاث وعشرون قامة وخمسة أقدام وست يومسات.

(٤) ست وعشرون قامة وخمسة أقدام وثلاث يومسات.

وبالتالى فهو يزيد فى حجمه دائماً عن الحوائط الخارجية. إلا أنه إذا كان الصرح له بليثرونتين كما تحققنا بأنفسنا فإنه من المستحيل أن يكون القناء مربع الشكل وبه أربع بليثرونات. ألا يكون السبب فى هذا الخطأ أنه بعد تقويم طول الصرح لم يتم الالتفات إلا إلى نصف هذه البناية وهى التى نسب إليها حجم الصرح بأكمله؟ إن هذا النوع من السهو قد يكون وارداً، وقد يكون السبب فيه طبيعة هذا البناء نفسه وشكل تكوينه، فهو فى الواقع يتكون من كتلتين هرميتى الشكل ولا نستطيع سوى أن نتأملهما على حدة لأنه لا يربط بينهما سوى باب الدخول بحيث تشكلان كتفين فوق هذه البوابة. وقد أدهشنا هذا التكوين عندما رأيناه فى الموقع لدرجة جعلتنا نطلق على كل كتلة منهما اسم " كتلة " ثم بدلناه بعد ذلك باسم " صرح "، ونعنى بها الكتلتين والباب معاً. إن تفسير هذا اللبس يبدو لنا معقولاً وقد قام المؤرخ نفسه بتدراك الخطأ وتصحيحه بعد ذلك، حين قال بأن عرض بليثرونتين إنما يخص صالة الأعمدة التى تمتد -مثل القناء- بعرض الصرح كله. إلا أن ذلك لا يعنى أن مقياس بليثرونتين يعتبر مقاماً صحيحاً بما أنه يجب أن يقل بمقدار ارتفاع الصرح عن الحوائط الخارجية، لكننا لا يجب أن نتوقع فى نفس الوقت أن نجد هنا دقة هندسية بالغة. إن "هيكاتيوس" واليونانيون الآخرين الذين ينقل عنهم ديودور رواياته، ربما كانوا على نفس الحال الذى يوجد عليها معظم المعاصرين؛ وهو ضعف المعارف فى مجال العمارة وفن التصوير؛ ولذلك لم يتمكنوا من إعطائنا إلا مفاهيم ومعلومات غير دقيقة ومقاييس تقريبية للأثار التى أرادوا وصفها. إن الذين زاروا مصر وتقدموها يعرفون جيداً أن هؤلاء الرحالة قد شاهدوا فعلاً الأثار التى يتحدثون عنها .

لكلهم يعلمون فى نفس الوقت أن قدر علاقتهم بها لا يسمح لهم بأن يكون لديهم عنها أفكار صحيحة. هكذا، نجد أنه فى القضية التى تشغلنا هنا الأمر لا يتعلق بالبحث عن الدقة لكن ما يعيننا هو أن نتأكد من أن الأثر الذى يصفه ديودور هو نفسه قصر ممنون .

"وأمام الأعمدة توجد أربعة تماثيل أحادية الحجر يبلغ ارتفاعها ست عشرة ذراعاً، وهى منحوتة على الطريقة القديمة " .

وفى النص اليونانى يوجد تعبير تم ترجمته لـ"فى مكان الأعمدة"، إلا أننا اخترنا أن نستخدم تعبير "أمام الأعمدة" وسوف نشرح فيما يأتى دوافعنا لذلك. إن بهو الأعمدة الأول قد تم تدميره بالكامل ولا يبقى منه سوى حوائط جانبية، فنرى على اليسار أسساً وقواعد لعمودين أمكن رفع مقاساتهما وهما دلالة أكيدة على وجود بهو كامل من الأعمدة فيما قبل وأنه كان مكوناً من عدة صفوف من الأعمدة؛ إلا أنه من المحتمل أيضاً أنه لم يكن فيه سوى صف واحد من الأعمدة وضعت أمامها مضاف إليها تماثيل. إن اللوحة رقم ٢٧، الشكل الأول والثانى، لوحات العصور القديمة، الجزء الثانى تصور هذا الافتراض وتصور اللوحة رقم ٣٣ الافتراض الثانى. إلا أن الافتراض الثانى هو المفضل لدينا لأن وصف ديودور ينطبق عليه أكثر وقد نوه الكاتب فى الواقع إلى أن بهو الأعمدة الثانى يشبه تماماً البهو الأول، إذا لم يكن يفوقه فى الجمال وفى عدد النقوش الموجودة به. إذاً فالتشابه الكبير بين الإنشاءات الموجودة فى البهوين يسمح لنا أن نعطى للنص الترجمة التى اخترناها. هكذا، نعتقد أننا استطعنا أن نستخدم أجزاء الأثر الباقية لنترجم بأكبر دقة ممكنة نص ديودور. وفى الوقت نفسه الوقت أيدنا وصف هذا الكاتب لتتخيل بالتالى صورته بعد تجديده ويكون لدينا تصور عن الأجزاء التى اختفت دون أن نتعرض لشبهة قبول الأشياء سلفاً دون التحقق منها. إن ارتفاع الست عشرة ذراعاً الذى نُسب إلى التماثيل الموضوعية أمام الأعمدة، لا يمكن التحقق منه الآن بما أن البهو الأول قد دُمّر بالكامل، وبقيت الأعمدة والدعامات والمسطح والأفاريز قد اختفت تماماً. ومع ذلك ومع تسليمنا الكامل بما هو أساساً قابل للتصديق وهو أن هذه التماثيل كان لها نفس الارتفاع الذى كانت عليه تماثيل البهو الثانى، فإننا منجذ أن الست عشرة ذراعاً التى تساوى ثمانية أمتار ونصفاً وفقاً لمقياس النيل الموجود بجزيرة الفنتين لا تبعد كثيراً عن التسعة أمتار التى تمثل فى الواقع ارتفاع التماثيل المسنودة على الدعامات رباعية الشكل الموجودة فى بهو الأعمدة الثانى.

ويشتمل النص على كلمة يونانية يراد بها بشكل عام الأشكال البارزة والمنحوتة وهو شيء لا ينطبق بالتأكيد إلا على الدعائم وتمائيلها وقد أعطى لهما الكاتب صفة "أحادية الحجر" بينما تم بناؤها على قواعد. إن الكمال الذي نراه في الآثار المصرية والعناية الكبيرة التي أعطوها لإخفاء مفصلات القواعد هي فقط المتسببة في حدوث مثل هذا الخطأ الذي وقع فيه هذا الرحالة الذي ندين له بإعطائنا وصف مقبرة أوسيماندياس.

"ويعد بهو الأعمدة هذا يوجد ممر جديد وصرح آخر يشبه تمامًا ذلك الذي تحدثنا عنه لكنه مزين بنقوش أكثر روعة وإتقاناً"

إن ما يتبقى من هذا الصرح يتفق تمامًا مع الوصف، ووفقاً لهذه التوجيهات الإيجابية استطعنا أن نتصور اللوحة رقم ٣٣ وساعدنا في ذلك التشابه الواضح بين صروح وصلات الأعمدة الموجودة في معبد مدينة هابو الأجزاء المتبقية من المعبد .

"وبجانب المدخل يوجد ثلاثة تماثيل منحوتة في حجر واحد من أسوان أحداها ...الخ..."

ولم نتردد عند ترجمة هذا المقطع في العودة إلى ترجمة "سومز التي نقلها "فسلينج" عند كتابته لهوامش الطبعة المنشورة لكتاب ديودور الصقلي عام ١٧٤٦ ويفض النظر عن توافق هذه الترجمة مع القواعد اللفوية والنحوية فهي تتوافق مع ما تبقى في موقع هذه الآثار ومع طبيعة الحطام التي وجدناها. ولذلك رأينا أن ما اقترحه "فيمسليج" على أنه شيء فرضي أصبح بالنسبة لنا شيئاً مؤكداً. وسبق وأعلن ديودور أنه يريد أن يتحدث عن تمثال أوسيماندياس الضخم. وبالتالي لا يمكن أن يكون الحديث خاصاً بـ "ممنون"؛ إلا إذا كان "ممنون" هذا هو الفنان الذي قام بنحت التمثال. إلا أنه فضلاً عن كون اسم النحات مجهولاً في دهاليز التاريخ المتيق؛ فإن كلمة ممنون كان لا بد وأن تكتب على أنها اسم علم، إذا ما أردنا تصديق هذا الافتراض، بيد أننا لا نجد في المخطوطات ذكراً لهذا الاسم إلا بحروف تشير لأنه ليس اسم علم. ويتطلب الوضوح اللغوي والدقة أن نقول بأن كلمة "عمل فني" كان يجب أن تكون موجودة في الترجمة، وأنه من غير

المقبول أن نتركها غائبة عن النص ونشير إليها فقط. وتقودنا كل هذه الاعتبارات إلى الاعتقاد بأن الذين كانوا يقومون بنسخ الكتاب قد وضعوا كلمة ممنون بدلاً من تكمنومناس. أما فيما يتعلق بالتصحیحات الأخرى فهي تتفق بشدة مع ما تبقى من التمثال موضوع الحديث، حيث إنه من الجرانيت الأحمر ومن حجر أسوان. وبالتالي فإننا لن نجد نصاً أقرب للواقع من هذا النص. ونرى أن الحكمة التي أظهرها "فملينج" بهذا الصدد مدهشة نظراً للملاحظة التي قدمها والتي تؤكد أن وصف تمثال أوسيماندياس لا يمكن أن يتوافق مع وصف تمثال ممنون الذي تحدث عنه استرابون وبوزانياس وقد سبق وبرهنا على ذلك في القسم السابق .

ولا يمكننا أن نلزم الصمت إزاء تصحيح اقتراحه "جابلونسكى" ^(١) يتعلق بالمقطع الذي نتحدث عنه.

وعلى الرغم من ثقل هذا المؤرخ العظيم إلا أننا لا يمكن أن نقبل ترجمته. ففي واقع الأمر، إذا احتفظنا بكلمة ممنون؛ فإن ذلك سيستتبع شيئاً غير محتمل على الإطلاق وهو أن يكون ديودور قد أعطى اسمين لنفس التمثال، وأنه وضع اسم "ممنون" في جزئين من روايته التي تم ذكر أوسيماندياس فيها بشكل ملحوظ. ذلك أنه بعد قيامه بوصف النقوش الرائعة المكتوب عليها اسم أوسيماندياس قام بإنهاء حديثه كالآتي : "ذلك هو الوصف الذي تم إعطاؤه لمقبرة الملك أوسيماندياس".

إن بقايا التمثال الضخم الذي وصفناه تتوافق تماماً مع الوصف الذي أعطاه له ديودور. وقد أيدت هذه المصادفة مصداقية الرسم الذي قمنا به لتمثال أوسيماندياس ضمن الرسم الهندسي الذي وضعناه للأثر ^(٢). ويمكننا أن نرى على جانبي التمثال الجالس تماثيل واقفة لا يتعدى ارتفاعها مستوى ركبتيه. وتعرض الجزء الأسفل للتمثال لتلفيات بالغة وتناثرت أجزاؤه لدرجة جعلتنا غير

(١) جابلونسكى «عن ممنون اليونانيين والمصريين»، ص ١٠٤.

(٢) انظر اللوحة رقم ٢٣، الأشكال ١، ٢، ٣، لوحات العصور القديمة، المجلد الثاني.

قادرين على التعرف على بقايا هذه التماثيل المصاحبة للتمثال الأساسى، إلا أننا لا نشك فى أنه بالبحث الدؤوب سيكون ممكناً التوصل لأثرها. ومن ناحية أخرى، فإن تشابه تمثال أوسيماندياس مع التماثيل الضخمة الموجودة بالسهل^(١) تتفق مع نقل ديودور ووزن روايته مما يحفزنا على الاستمرار فى ترميم هذا الأثر.

إن تمثال أوسيماندياس- كما ينقل لنا ديودور- هو أكبر التماثيل الموجودة فى مصر ولا يمكن أن نقارن شيئاً به سوى تماثيلين موجودين فى سهل طيبة؛ وهما جزء من آثار ممنونيوم^(٢) التى وصفها استرابون. ويبلغ ارتفاع التمثال الجالس لأوسيماندياس سبعة عشر متراً ونصف^(٣). وقد تم تقدير هذا الارتفاع بقياسه إلى عرض التمثال الجنوبي الذى تحدد بدوره بقياس المسافة بين الذراعين مع الارتفاع الكلى لنفس التمثال. ويزيد هذا الارتفاع بمقدار واحد على ثمانية من التماثيل الموجود فى الجنوب فى منطقة آثار ممنون والذى تحدث عنه استرابون^(٤).

ويبلغ طول التمثال سبعة أذرع عند القاعدة وهو قياس يتوافق تماماً مع القياس الذى تم رفعه عند الموقع. ويقدم لنا هذا الطول وسيلة أخرى تساعدنا على تحديد الارتفاع الكلى للتمثال الذى ينتج عن فحص رسومات التماثيل الجالسة والواقفة الموجودة فى اللوحات؛ لأن النسبة العامة المتبعة للتماثيل التى تجعل طول القاعدة سدس التمثال الواقف وخمس التمثال الجالس. وهذه التماثيل التى تم القياس عليها توجد بأعداد كبيرة فى التاريخ القديم، ونحن لا نشك مطلقاً فى أصالتها بما أننا قمنا بأنفسنا بجمعها من المقابر. ووفقاً لهذا القياس فإن تمثال أوسيماندياس الجالس يبلغ طوله خمسة وثلاثين ذراعاً.

(١) انظر اللوحتين رقم ٢١ و٢٢، شكل ١، ٧، لوحات المصور القديمة المجلد الثانى.

(٢) انظر المبحث الثانى من هذا الفصل.

(٣) ثلاثة وخمسون قدماً وعشر بوصات.

(٤) انظر الأرقام المساحية فى اللوحة ٢١، المجلد الثانى من لوحات المصور القديمة.

وقد وجدنا وسط الحطام قدم التمثال ويبلغ عرض القدم عند منبت الأصابع مترًا وأربعين سنتيمترًا^(١) ويجب أن تكون قيمة هذا العرض موجودة في الطول الكلي مرتين ونصف.

وهكذا نجد أن طول قدم التمثال يبلغ غالبًا ثلاثة أمتار ونصفًا. وإذا ضاعفنا هذا الرقم خمس مرات فسنحصل على الطول الكلي وهو سبعة عشر مترًا ونصف، وهو الذى قدرناه بأكثر من ذلك فيما سبق باقتباع قياسات أخرى .

إن الخمسة والثلاثين ذراعًا المفترضة أن تمثل ارتفاع تمثال أوسيماندياس، وهى التى تم تقديرها وفقًا لمقياس النيل الموجود فى جزيرة الفنتين تمثل ثمانية عشر مترًا وأربعة وأربعين سنتيمترًا مما يمثل فارقًا يقل بقليل عن المتر عن الارتفاع السابق. ونحن نهدف من هذه القياسات والمقارنات ليس محاولة تقدير القيمة الحقيقية للذراع كوحدة قياس مصرية، لكننا نهدف إلى معرفة مدى تطابق وصف ديودور الصقلى مع الأجزاء التى مازالت موجودة فى مواقعها وسط الحطام، ذلك لأننا على قناعة بأننا لن نجد القياس الصحيح للذراع برفع مقاسات الآثار التى قام بها كتاب لهم تقديرهم^(٢).

"إن هذا العمل الفنى لا يتميز فقط بضعفامة حجمه بل لأنه جدير أيضًا بالإعجاب من الناحية الفنية... الخ..."

إن كل ما هو موجود فى موقع هذا الأثر يؤكد هذه الرواية. أما الجانب الفنى والملاحظ فى هذا التمثال. وإذا ما قارناه بالأعمال الفنية للإغريق؛ فسنجد أن انطباع المؤرخ فيه مبالغة. ومع ذلك فإن الوضع الهادئ والواثق الذى تتخذه عادة التماثيل المصرية هو الذى ربما فرضته القوانين وبالتالي أصبح نتيجة تعود به

(١) أى أربعة أقدام وثلاث بوصات وثمانية خطوط. وتلك هى النسب الموجودة فى التمثال المصرى الموجود بالمتحف الملكى ولا ترجع كل أجزاء هذا التمثال للحقبة القديمة ولا يتطلب الأمر إيمانًا فى النظر لى نكتشف أن الجزء الأعلى بأكمله ترميمات رومانية أو يونانية، والذى يؤكد ذلك بشدة هو أن اليد كانت مثكفة على الفخذ وهى ممسكة بملازمة الحياة. كما أننا نرى بوضوح راحى اليد وهذا الشبه لم نره أبدًا فى أى تمثال مصرى.

(٢) السيد جوسلان فى ملاحظاته الأولية والمامة الموجودة على رأس الترجمة الفرنسية مؤلف استرأبون، ص ٢٠٧.

نوع من الفخامة والعظمة تتوافق تمامًا مع عظمة هيكلها وعمارتها. ومن ناحية أخرى، فإن التنفيذ وروعته أكبر من أن نتخيله ونتصوره^(١).

وقد نُقِشت عليه الكلمات الآتية أنا أوسيماندياس، ملك الملوك إذا أراد أحد أن يعرف من أنا وأين أرقد، فعليه أن يدمر بعض أعمالي^(٢).

إننا لم نلاحظ على بقايا تمثال أوسيماندياس سوى نقشين باللغة الهيروغليفية منحوتين على الذراعين؛ وذلك يمثل تقليدًا مهمًا حيث نجد دائمًا هذه النقوش في نفس الموضع على كل التماثيل الجالسة تقريبًا. وعلى الجزء الأعلى من قاعدة التمثال توجد بقايا نقوش أخرى تحيط بالقاعدة من كل جانب فهل يكون ذلك النقش الأخير هو الذي ترجمه ديودور وحدثنا عنه.

إن النص اليوناني يشتمل على بعض كلمات ترجمناها إلى "ليحطموا بعض أعمالي"، ويبدو لنا أن بداية النقش يحدد بالضرورة هذا المعنى وفي الواقع، نحن نعلم جيدًا كيف كان الملوك يولون عناية كبيرة لإخفاء أجسادهم في الآثار التي كانوا يعتبرونها مقابر لهم. ويمكننا أن نذكر بهذا الصدد أهرامات منف. إذا فمن الواضح أنه لا يمكن كشف المكان الذي يرقد فيه جسد أوسيماندياس دون أن يتم تدمير بعض الأعمال الفنية التي أمر الملك بتنفيذها لإخفائه عن أي محاولة للبحث عنه.

"وبجانب هذا التمثال يوجد تمثال آخر يجسد والدة أوسيماندياس وهو تمثال أحادي الحجر ويبلغ ارتفاعه عشرين ذراعًا^(٣).

لم نر بأنفسنا بقايا هذا التمثال ربما لأنها اختلطت ببقايا تمثال أوسيماندياس، إلا أننا سوف نذكر فيما يأتي شهادة أحد زملائنا^(٤) الذي أحصى في قصر ممنون أربعة تماثيل ضخمة من بينها على الأرجح هذا التمثال الذي تحدثت عنه هنا^(٥).

(١) انظر ما سبق وكثره عن فن النحت في المبحث الثاني من هذا الفصل.

(٢) انظر فيما سبق.

(٣) يمكن الإطلاع على رسم هذا التمثال كما تخيلناه من خلال الرسم الهندسي في اللوحة ٣٣، الأشكال ١، ٢، ٣، لوحات التصوير القيمة المجلد الثاني.

"وبعد الصرح نجد بهو أعمدة أكثر روعة من الأول يوجد به نقوش بارزة تجسد الحرب التي شنّها الملك على متمرديّ باكتريان ... الخ ..."

ويكتفى قراءة الوصف الذي قمنا به والوصف الذي نقله ديودور ليتضح أنهما يتوافقان تماماً ليس فقط على مستوى تحديد موقع النقوش لكن على مستوى تحديد هوية الأشخاص الذين يجسدهم النقش أيضاً. ولم يسقط من ملاحظتنا سوى شيء واحد تمكن زملائنا^(١) من إدراكه وهو أن البطل الرئيسي في لوحة البروز الكبيرة وهو الذي وصفناه^(٢) كان بصحبته أسد سواء كان هذا الحيوان حياً ويرافق بالفعل الملك الذي تصوره النقوش سواء كان ذلك مجرد رمز للشجاعة والقوة- وذلك هو الأرجح- لتمييز الملك الذي يحظى أساساً باهتمام خاص نظراً للحجم الضخم الذي يجسده. ونرى رمزاً مماثلاً في مدينة هابو من خلال الخطوة المنتصرة للملك سيزوستريس الأعظم المحمول على العرش^(٣). ومرة أخرى نرى الوقائع تؤكدنا عملية التشبيه والمقارنة.

وسيكون من المدهش أن نعرف ما هي تلك القلعة التي تجسدها النقوش البارزة التي نصفها^(٤). هل هي قلعة "سوس" التي غرقت أسوارها في مياه "أوليه" والتي تقع بجوار "بلين" وهي التي أطلق عليها "ممنون الأثيوبي" اسم "ممنونيا" - كما ذكر نفس الكاتب؟

إن الحوائط التي يتحدث عنها ديودور تحت مسمى "الثاني" و "الثالث" هما بالتاكيد الحائطان اللذان يشكلان جانبي بهو الأعمدة. ولم يبق منهما سوى آثار بسيطة، لذلك أضفى من المستحيل أن نجد النقوش التي يتحدث عنها المؤرخ. وعلى أية حال سوف نتوقف قليلاً أمام المقطع الذي يوجد فيه وصفهما؛ لأنه يشكل لنا بعض الصعوبات. إن هذه الأعمال الفنية كانت تمثل - على حد قول

(١) سوف نخص بالذكر السيد "لاتكريه" الذي انتزعه الموت من دنيا الفنون والعلوم والذي ترك لنا دراسات شيقة جداً في وصف مصر. وفي فترة المرض الطويلة التي أصابته التقينا به مراراً وتحدثنا كثيراً عن الوقائع التي كانت موضع ملاحظتنا في مصر وقد أكد لنا مراراً ما نذكر به هنا.

(٢) انظر فيما سبق.

(٣) انظر وصف مدينة هابو، المبحث الأول، وانظر أيضاً اللوحة رقم ١٩، عند رقم ٢، لوحات العصور القديمة، المجلد الثاني.

(٤) انظر فيما سبق.

المؤلف ... أسرى ليس لهم أعضاء تناسلية ولا أيدي. وإنه لمن الصعوبة بمكان أن نتصور أن الأسرى كانوا موضع تمثيل وتشويه بهذا الشكل وأنهم على حالتهم هذه كانوا يشيرون أمام الملك المنتصر. ويتعين علينا هنا أن نترك أنفسنا لتقودنا عملية التشبيه والتقريب حتى نستطيع أن نقبل أشياء تبدو لنا غير معقولة. نجد في معبد مدينة هابو^(١) نقوشًا بارزة يمكننا - بعد الفحص الأولي لها - تأكيد ما قاله المؤرخ "هيكاتيوس" عن النقوش الموجودة بمقبرة أوسيماندياس، فهي تجسد أيضًا أسرى تم اقتيادهم ليمثلوا أمام المنتصر^(٢)، وكانت الأيدي والأعضاء التناسلية المبتورة موضوعة أمامه حيث يتم حصرها. إلا أن هذه الأيدي المقطوعة لم تكن أيدي السجناء الذين يمثلون أمام الملك، بما أنه كان لهم أيدي ونظن أن نفس الشيء حدث بالنسبة للأعضاء التناسلية. هكذا، نرى - وكما سبق وذكرنا عن وصف مدينة هابو^(٣) - (أن الأيدي والأعضاء التناسلية هي أجزاء من أجساد الأعداء الذين تم قتلهم في المعركة ولا تعود للأسرى. وربما كان من الممكن أن نشارك "هيكاتيوس" رأيه؛ إذا لم نكن قد قمنا بفحص النقوش بعناية شديدة. وإذا لم تكن الرسومات التي أخذت عن هذه النقوش قد سهلت لنا فحصها لكي ندرسها مرات ومرات. وكان الحائط الثالث مزين بكل أنواع النحت ويحروف هيروغليفية رائعة الجمال تتحدث عن التضحيات التي قدمها الملك وعن عودته المنتصرة من حملته. ولابد وأنها نقوش مشابهة لتلك التي تصور انتصار سيزوستريس^(٤) في مدينة هابو .

"وفي وسط بهو الأعمدة وفي الجزء المكشوف منه يوجد مذبح مصنوع من حجر غاية في الجمال وآية في الإتيان ومدمشتاً في ضخامة حجمه وعظمته " .
إن هذا المذبح لم يعد موجوداً، فلما أنه اختفى وسط الحطام. وإما أنه تم تحطيمه ورفع من مكانه مثل أجزاء كثيرة من هذا الأثر. ومن المحتمل أيضاً أنه

(١) انظر اللوحة رقم ١٢، لوحات المصور القديمة المجلد الثاني. وانظر أيضاً البحث الأول من هذا

الفصل.

(٢) انظر اللوحة رقم (١٢)، لوحات المصور القديمة، المجلد الثاني.

(٣) انظر البحث الأول.

(٤) نفسه.

يشبه تلك المذابح التي نراها في النقوش البارزة الأخرى، وهى تلك التي وصفناها فى مدينة هابو^(١). وقد قمنا برسمه^(٢) وفقاً لهذه المعطيات. أما عن الأعمال الفنية التى كنا نراها على هذا المذبح فهى على الأرجح حروف هيروغليفية جميلة أكثر إتقاناً وروعة من تلك النقوش الهيروغليفية الموجودة على المسلات وعلى التماثيل الضخمة .

"وأمام الحائط الأخير يوجد تماثلان جالسان من الحجر ويبلغ ارتفاع كل منهما سبعا وعشرين ذراعاً. وبجانبهما توجد أبواب ثلاثة أخرى تؤدى من بهو الأعمدة إلى أثر آخر مقام على أعمدة ليأخذ شكل قاعة طرب".

إن هذا الحائط الأخير لابد وأن يكون ذلك الحائط الذى نجده أمامنا مباشرة عند دخول البهو وهو الذى مازلنا نرى فيه حتى الآن الأبواب الثلاثة موضوع الحديث. وقد أعطى ديودور للتماثيل ارتفاع سبعا وعشرين ذراعاً. وذلك يعادل أربعة عشر متراً وثلاثة وعشرين سنتيمتراً^(٣) وفقاً للذراع التى تحدت فى مقياس النيل بجزيرة الفنتين. إن ما بقى من هذين التماثيل اللذين شاهدناهما لا يعبر عن هذه النسبة الكبيرة فى الحجم؛ فالأجزاء الباقية لا تدل إلا على أن الارتفاع لا يزيد عن سبعة أمتار^(٤). وهكذا، نرى أن السرد الذى قدمه ديودور لا يتوافق تماماً فى هذه الجزئية.

مع ما سبق ولاحتنا فى المواقع، فقد تم نقل هذين التماثيل من موقعهما. ووفقاً للمؤلف، فإن الشيء الذى لا يقبل الشك أن موضعهما الأساسى كان أمام الحائط تحت الرواق على جانبى الباب. دفعنا هذه الإشارة المحدودة إلى وضعه فى الرسم الهندسى فى الموضع الذى حددناه^(٥).

(١) انظر اللوحة رقم ١٠، لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى حيث يصور المنتصر بجانب المذبح.

(٢) انظر اللوحة رقم ٣٣، لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى.

(٣) أى حوالى أربعة وأربعين قدماً.

(٤) أى بين واحد وعشرين واثنين وعشرين قدماً.

(٥) انظر اللوحة رقم ٣٣، لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى.

وقد يفترض البعض على ذلك قائلًا بأنهما قد اُختفيا بسبب الدعامات وأنهما يسدان الرواق إلا أنه ليس من النادر أن نجد في الآثار المصرية أعدادًا ضخمة من قطع الآثار المتراصة بعضها فوق بعض. إن ما جعلنا نعتقد بيقيننا في ذلك أثناء وضع الرسم الهندسي لهما هو أنه لم يتم ملاحظة وجود عمودين من المفترض وجودهما أمام الباب كما أشار السيد لوبيير في الرسم الهندسي^(١) ولوحات المناظر^(٢) لم تشر لذلك على الإطلاق على الرغم من أن بقايا الأعمدة الأخرى وحطامها مذكورة عليها، إذًا فقد كان من الطبيعي أن يتم الاعتقاد في وجود هذين العمودين خلف الدعامتين المنتهيتين للمستائر الحجرية على اعتبار أنه توجد أعمدة لا تزال باقية خلف الدعامات الأخرى. ولقد اهتممنا بأنفسنا برسم هذا الأثر حتى توصلنا لفحص عميق لنص ديودور جعلنا نبتعد تمامًا عن هذا الاتجاه .

وكانت قاعة الطرب لدى الإغريق أثرًا^(٣) يأتي إليه الموسيقيون والشعراء - على حد قول الكتاب القدماي ليتنافسوا على الجوائز في مجال الشعر والفناء. وكانت لها هيئة حكام لتوزيع التيجان على الفائزين. ولا نملك أن نقول بأن صالة الأعمدة^(٤) كانت تستخدم لهذا الهدف، إلا أن بقية نص ديودور يشير إلى أنها كانت تستخدم من أجل الحقيقة وذلك يخلق نوعا من الشبه بين الأثريين ومن المعروف أن قاعة الطرب التي أنشأها "بيريكليس" في أثينا وغطاها بصواري السفن المأخوذة من الفرس تحتوى على أعمدة من الداخل وربما يكون ذلك وجه الشبه الوحيد مع الأثر المصرى، لأنه يختلف تمامًا عنها في الشكل : فقاعة الطرب إهليلجية أما القاعة الموجودة بمقبرة أوسيماندياس على شكل مربع

(١) انظر اللوحة رقم ٢٧، الشكل رقم ١، المجلد الثاني.

(٢) انظر اللوحات رقم ٢٣ و ٢٤ و ٢٦، المجلد الثاني.

(٣) انظر ترجمة «فيتروف» التي قدمها «بيرو» الكتاب الخامس، الفصل التاسع وانظر هوامش المترجم.

(٤) إننا سنستخدم من الآن فصاعد هذه التسمية، للدلالة على القاعات الكبيرة التي يركز سقفها على أعمدة خماسية. وقد وجدنا أنه من الواجب أن نترجم للغة الفرنسية كلمة يونانية موجودة بالنص تشير إلى القاعة التي تحوى أعمدة أى التي يرتفع سقفها على أعمدة.

طويل. إلا أننا نتصور أن نوع التشابه الذى لاحظناه قد ساعد "هياكتيوس" على استخدام كلمة "قاعة طرب" كلفظ يساعد على المقارنة حتى يعطى الفكرة الخاصة ببناء جديد من نوعه بالنسبة له وليس له مثل فى الآثار المعمارية لدى الإغريق .

"ونجد فى هذا الجزء العديد من التماثيل الخشبية التى تجسد شاكين ينظرون إلى القضاة الذين يبلغ عددهم ثلاثين قاضياً تم نقشهم على أحد الحوائط. ويقف وسطهم الرئيس وتتدلى من عنقه صورة للـ "حقيقة" وهى مغمضة العينين ويوجد بجانبه كتب كثيرة "

ولا يمكن الاعتقاد بأننا وجدنا التماثيل الخشبية التى ذكرها ديودور حتى مع تعلم الإنشاءات الحجرية. إن النقوش التى نتحدث عنها هنا ذات قيمة عالية جداً. ومن المؤكد أنها كانت موجودة على الحائط الأخير الذى اختفى ولم يعد له أثر، بدليل أنه على بحثنا المتعمق لم نجد هذه النقوش على أى من الحوائط التى مازالت قائمة. كم كان شيقاً أن نجد تلك المحكمة العليا المسئولة عن تحقيق العدالة التى كانت - وفقاً لرواية ديودور الصقل^(١) - (لا تتأزل عن الحق ولا تتركه حتى لجميع الحكماء فى أثينا ولا مجلس الشيوخ فى لاسيديمونيا. وكانت هذه المحكمة تتكون من ثلاثين قاضياً تم تجسيدهم بنفس عددهم هذا على حوائط صالة الأعمدة. وكان هؤلاء القضاة من أفضل رجال البلاد وكان يتم اختيارهم من المدن الثلاث الرئيسية فى مصر : عين شمس ومنف وطيبة. بحيث يختار عشرة من كل منها - وكان أكثرهم نزاهة يتم اختياره ليرأسهم وكان يرتدى عقداً ذهبياً مرصعاً بالأحجار الكريمة ويتدلى منه صورة تسمى "الحقيقة" .

ويظهر هذا التشبيه تشابهاً كبيراً بين المحكمة المصورة فى صالة الأعمدة لمقبرة أوسيماندياس وتلك المحكمة التى كانت موجودة فى مصر لتحقيق العدالة وهل لنا أن نجد مرة أخرى الاستخدام الذى بنيت من أجله هذه القاعات الكبيرة التى مازالت موجودة فى معابد أخرى فى طيبة والكرنك والأقصر؟ هل كان

(١) انظر الاستشهاد رقم ٥ فى نهاية هذا البحث.

الهدف من هذه القاعات هو عقد الجلسات ليصدر الحكام فيها أحكامهم ؟ وهل كانت المحكمة العليا للبلاد تتمتع خصيصاً في صالة الأعمدة بمقبرة أوسيماندياس لتعقد جلساتها المهيبة ؟ ومن المتوقع ألا يكون الهدف من هذا الأثر هو الاحتمال فقط بذكرى الغزوات والانتصارات لكنه من المفترض أن يشهد أن الحاكم الذى أمر بتشييده أو الذى تم تأسيس هذا الأثر تكريماً له كان مهتماً بإضفاء العظمة على بلاده من خلال النظام والقوانين والعدالة التى تسود فيها قدر اهتمامه بالحروب التى خاضها لزيادة نفوذه.

ويتمين علينا هنا أن نختتم عملية المقارنة التى اقترحناها فيما يتعلق بمقبرة أوسيماندياس وقصر ممنون، فبعد صالة الأعمدة نجد حجرتين متهدمتين تقودان إلى مبانى أخرى لا يتبقى منها شئ. وحتى الآن قد تم تحديد هوية كل من الأثرين بدقة واهتمام فقد اخترنا أن نعيد رسم ما تبقى من مقبرة أوسيماندياس وفقاً للوصف الذى قدمه "هيكاتيوس"، وذلك حتى نعطى فكرة كاملة عن هذا الأثر العظيم. ولن نطيل الحديث عن هذا الرسم فاللوحة رقم ٣٢، من لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى وسوف توفر ذلك على أحسن حال. إلا أننا نريد أن ننوه إلى أن وصف ديودور لا يكفى لإعطاء فكرة شاملة عن هذا الأثر لذلك قمنا بمقد مقارنات وتشبيهات بينه وبين الآثار التى مازالت متبقية فى طيبة حتى يتمنى توزيع وتخيل أماكن الأجزاء والقطع المختلفة التى أشار إليها مؤلف هذا الوصف.

ومن الضروري أيضاً أن نلفت الانتباه لقيمة هاتين الكلمتين اليونانيتين منزل ومبنى وهما اللتان تحتلان مكانة مهمة فى النص وقد قام المترجمون بترجمتها بكلمتى "قصر" و "أبنية"^(١)، مما يثير لبساً كبيراً فى الأذهان عندما نتحدث عن أثر واحد وفريد على الطراز المصرى كما هو الحال بالنسبة لهذا الأثر الذى نتحدث عنه. إن كلمة منزل باليونانية تعبر جيداً عن تلك القاعات الكبيرة الواسعة الموجودة داخل المعابد التى نجدها قبل أن نصل للمكان الفاض فى الأثر بينما تعبر كلمة مبنى عن تلك الحجرات الصغيرة المظلمة^(٢) التى تحيط

(١) انظر ترجمة ديودور التى قدمها «القدیس تیراسون، الجزء الأول، ص ١٠٨.

بقدر الأقداس المعابد والحجرات السرية، حيث تكون حوائطها مزينة بنقوش تجسد الآلهة المصرية. وكانت هذه الحجرات الأخيرة تحيط بالمكتبة التي يتجسد فيها الملك أمام أوزيريس والقضاة الذين يقودونه إلى مقبرة الأيدي وذلك يبرر تسمية الأثر "مقبرة" وهي التسمية التي أطلقها عليه ديودور. وقد كان هناك عدد كبير من الكتب في مصر علمنا أنه بعد غزو قميبيز لها قام الفرس بالسطو على الكثير منها وأخذوها من الكهنة ونقلوها إلى بلادهم. وإذا اعتمدنا في حكمنا على شكل المخطوطات الموجودة مع المومياءات والهيئات التي تم تجسيدها بها على نقوش الآثار فإن تلك الكتب كانت عبارة عن لفائف لا تحتل إلا مكاناً صغيراً. ونحن نتخيل أنها كانت محفوظة داخل خانات مبنية في الجزء الأسفل من القاعة، التي كانت تستخدم كمكتبة بحيث تكون جدرانها مخفية حتى ارتفاع معين بشكل يسمح أن تكون الأجزاء المتبقية من الحوائط مستخدمة، ليتم نقش صورة الملك أوسيماندياس عليها وهو يقدم القرابين لكل الآلهة في مصر .

وكان يتبع قاعة المكتبة قاعة أخرى تحتوى على عشرين منضدة محاطة بأسرة موضوع عليها صور لـ "جوبيتر" و "جنون" وصور للملك نفسه ويبدو أن المصريين القدماء كان من عاداتهم وضع مناظير داخل المعابد لإقامة الولائم عليها، وهذا على الأقل ما أيده "جوفينال"^(١) عندما تحدث عن حرب التتريت مع سكان "قفط"^(٢) حيث قال إن سكان هذه المدينة قد قرروا أن يفكروا صفاء حياة أهل مدينة "ندرة" ويفاجئوهم أثناء إحدى ولائمهم واحتفالاتهم المقامة حول هذه الموائد الموجودة في المعابد، ووفقاً لرواية ديودور فإن جسد أوسيماندياس

(١) لا يعطى هيرودوت معنى آخر لهذه الكلمة. انظر الكتاب الثاني، الفصل ١٤٨ وانظر أيضاً الهامش رقم ٥١٩ ص ٤٩٥ . الجزء الثاني من الطبعة الأخيرة للترجمة الفرنسية لهذا المؤرخ التي قدمها السيد دلارشيه (باريس، ١٨٠٢، تسعة أجزاء).

(٢) ولكن في وقت إجازة العدو، قرروا أنها الفرصة المناسبة لمباغتتهم في الجبهة، حقاً إنه يوم مشهود، يوم الفرح والبهجة فاقاموا المآذب بالقرب من المقابر ومفارق الطرق (جوفينال، ساتير).

(٣) نحن نتبنى الرواية التي اقترحها السيد «فيلوتو». انظر وصف «كوم امبوء» الفصل الرابع، الهامش الثاني.

موضوع بالفعل فى قاعة الولائم والاحتفالات هذه، حيث لم يتم التوصل إلى المكان الحقيقى الذى يشكل المقبرة إلا فيما بعد. إلا أن عملية رسمه^(١) كما تصورناه سوف تبدو للوهلة الأولى متناقضة مع الوصف، فالتصريح يقول إنه فوق القبر يوجد دائرة من الذهب يبلغ اتساعها ثلاثمائة وخمسة وستين ذراعاً ويبلغ سمكها ذراعاً. إن مثل هذه الدائرة ترهب الخيال؛ حيث يساوى محيطها وفقاً لمقياس النيل فى جزيرة الفنتين حوالى مائة وتسعة وثمانين متراً^(٢) ويبلغ محيطها حوالى أربعة وستين متراً أى ما يزيد على حدود الأثر نفسه حتى فى أكثر الأماكن اتساعاً فيه وذلك وفقاً للمقاييس التى حددتها الآثار الباقية منه والتى وجدناها متبقية من الحوائط، وبهذا الشكل ستكون هذه الغرفة الموجودة بها الدائرة الكبيرة خارج نطاق النظام المتبع فى الرسوم الهندسية للآثار المصرية لذلك فإننا على قناعة تامة بأن كلمة "ذراع" لا يجب أن تؤخذ بمعناها الحرفى فالأمر هنا لا يعنى الطول الحقيقى للذراع، لكنه يعنى القسمة على ثلاثمائة وخمسة وستين جزءاً متساوية تم إعطاء اسم ذراع لكل منها كما نطلق على^(٣) الثلاثمائة والستين جزءاً الموجودة فى الدائرة اسم "درجة". وقد كان المصريون القدماء يولون اهتماماً خاصاً بعلم الفلك، وبالتالي كان للدائرة وجود فى حياتهم فهذه الدوائر لم تكن سوى تقويمات وأدوات تساعدهم على المراقبة والرصد. وربما يكون استخدام هذه الأدوات مقصوراً على كهنة مصر وعلى مريديهم فكان يتم الاحتفاظ بها فى أكثر الأماكن سرية فى المعابد والقصور. وكانت هذه الدوائر يتم الاطلاع عليها بشكل يومى طوال السنة للتعرف على الظواهر الفلكية وكانت تستخدم أيضاً لتحديد مواعيد الأعياد. وفى الحقيقة، لا يمكن لهذه التقويمات أن تظل دقيقة لمدة طويلة إلا أن الكهنة الذين لم يكونوا مجهولون أسباب اختلافها كانوا أيضاً على دراية بكيفية تصحيح أخطائها. وسوف ننوه إلى أنه إذا تم التشكك فى أن العام لدى المصريين كان مكوناً من ثلاثمائة خمسة وستين يوماً فإن كل ما سبق وذكرناه يؤكد ذلك .

(١) انظر اللوحة رقم ٢٢، لوحات المصور القديمة، المجلد الثانى.

(٢) أى ست وتسعين قامة وخمسة أقدام وسبع بوصات.

(٣) أى اثنين وثلاثين قامة وخمسة أقدام.

إن "سيكارد" قد ظن أنه تعرف في معبد الأقصر على مقبرة أوسيماندياس لكنه لم يعط أى تفسير يبرر به هذا الظن. ومن بعده دفع "بوكوك"^(١) بنفسه الرأى. إن هذا الرحالة العالم قد أخطأ على الأرجح بسبب التشابه الملحوظ بين النقوش الموجودة في معبد الأقصر وبين النقوش التى وصفها ديودور، فى حين لا يتعدى ذلك كونه مجرد تشابه لا يكفى وحده فى تحديد هوية كل من الأثرين، وإذا ما قرأنا وصف الأقصر الذى قام به "بوكوك"^(٢) يمكننا أن نقتنع بأنه يختلف تماماً مع ديودور فى كل خطوة، وأنه فى الأوقات التى تبدو له هوية الأثر واضحة جداً يكون التشابه طفيفاً جداً بين الأثرين اللذين يتحدث عنهما؛ لأنه يكون دائماً منشغلاً بالفكرة الأولى التى سيطرت على ذهنه. لذلك فإن النتائج التى توصل إليها هذا الرحالة الإنجليزي لا تركز إلا على افتراضات هشة وضعيفة وذلك فيما يتعلق بامتداد الإنشاءات ويوضع التماثيل المختلفة.

ويمكننا أن نضيف على كل الأدلة التى سبق وقدمنها حتى الآن، لتحديد هوية قصر ممنون ومقبرة أوسيماندياس ذلك الفحص الذى قمنا به للوحات التى تجسد الآثار الأخرى فى طيبة، وهى التى تؤكد لنا أن موقعها الطبوغرافى وتوزيعها على الخرائط وأسباب قطعها وتعليتها لا تتفق مطلقاً والوصف الذى نقله لنا ديودور.

إن ما نذكره عن قصر ممنون ومقبرة أوسيماندياس يدعنا فقط أن نقول - حتى لو لم تؤكد شهادة هيرودوت^(٣) ذلك - بأن الملوك المصريين كانوا يضعون مقابرهم أحياناً داخل الآثار المقدسة وربما داخل قصورهم أيضاً. ووفقاً لشهادة ديودور نفسه^(٤) فإن الأشخاص الذين لم يكونوا يملكون آثاراً لتكون مقابر لهم كانوا يخصصون داخل منازلهم حجرة ليضعوا بها موميאות آبائهم. لذلك لا

(١) سيكارد قام برحلته بين عامى ١٦٩٧ و ١٧٣٧، أما بوكوك قد قام برحلته بين عامى ١٧٢٨ و ١٧٣٩.

(٢) انظر ص ٣٠٩ وما يليها فى الجزء الأول من ترجمة رحلات ريتشارد بوكوك التى قدمتها جمعية الأدباء.

(٣) هيرودوت، «التاريخ»، الكتاب الثانى، المقطع ١٨٦، ص ١٢٠، طبعة ١٦١٨.

(٤) انظر الاستشهاد رقم ٦ فى نهاية هذا المبحث

يجب البحث عن مقابر حكام طيبة في وادى الملوك فقط أو في المقابر الموجودة تحت الأرض عند سلسلة الجبال الليبية. وتدفعنا هذه الملاحظة الأخيرة إلى أن نوفق بين شهادتى استرابون وديودور فيما يتقله كل منهما. فالأول يتحدث عن المقابر بشكل عام والثانى عن مقبرة أوسيماندياس بشكل خاص. وفي الواقع، يقول استرابون^(١) " (إن مقابر الملوك توجد فوق آثار "ممنونيوم" وأنه تم بناؤها بشكل رائع يستحق الإعجاب. كما ذكر أنه بجانب هذه المقابر توجد مسلات منقوش عليها كتابات تمدح عظمة وثراء وقوة الحكام وتشهد بأن إمبراطوريتهم امتدت حتى بلاد "سيثى" و"باكتريان" وبلد يطلق عليه الآن "ايونى".

إنه لمن الصعوبة بمكان أن نصدق أن المصريين قد وضعوا مسلات في مؤخرة وادى الملوك أو عند منحدرات سلسلة الجبال الليبية، وذلك على الرغم من أنه قد نتجت أشياء مذهلة وفريدة عن حب وشغف المصريين للأعمال العظيمة؛ حيث أظهروا اهتماماً زائداً عن الحد ورغبة ملحة في إدهاش العالم والأجيال التى ستأتى بعدهم بهذه الآثار الفريدة. ولا يوجد شيء فى المواقع ذاتها يدلنا عن كيفية ارتباط هذه الأشكال أحادية الحجر وهى التى لم يعد لها أى أثر - بنظام الحفر والتقيب وعن كيفية ربطها أيضاً بالمداخل التى لا تكون ظاهرة عادة والتى لا تتوافق مع الجمال الداخلى لهذه المقابر.

لذلك يبدو لنا أن الأقرب للمنطق هو أن تكون هذه المسلات التى تحدثنا عنها جزءاً من الآثار الخاصة بالمقابر الموجودة عند سفح الجبال الليبية، وقد يكون أحد هذه الآثار هى مقبرة أوسيماندياس. إن ما يؤكد لنا هذا الرأى هو أن النقوش الموجودة بهذا الأثر تتشابه كثيراً مع النقوش الموجودة على المسلات التى تحدث عنها استرابون. فكلاهما تتحدث عن ذكرى الغزوات التى وقعت فى "الباكتريان". ومن ناحية أخرى، فإن مكان مقبرة أوزيماندياس يتفق تماماً مع الموضع الذى حدده استرابون لمقابر الملوك؛ حيث قال إنها تقع فوق آثار

(١) انظر الاستشهاد رقم ٧ فى نهاية هذا البحث.

"المنونيوم" وهى آثار تم تدميرها بالكامل إلا أننا تمكنا من تعيين حدودها^(١). وسوف تكتسب افتراضاتنا مصداقية أكثر إذا ما كنا قد وجدنا بقايا هذه المسلات بجانب مقبرة أوسيماندياس. وعلى الرغم من أن ملاحظتنا قد أغفلت هذه الحقيقة فإننا لا نستطيع مع ذلك أن نؤكد أنه ليس لها أية أثر. وهناك شئ جدير بالملاحظة ألا وهو عدم وجود أية مسلات على الشاطئ الأيسر من النهر فى مدينة طيبة، ونظن أن كل هذا الجانب من المدينة قد تعرض للنهب والسرقه من قبل الغزاة الذين قديموا لمصر، لأننا لا نظن أن تكون عظمة مصر المتجسدة فى آثارها قد اقتصر على الضفة اليمنى للنيل فقط. وقد ذكرنا فيما قبل أن كل حى الـ "منونيوم" كان فيما مضى مسرحاً لعمليات نهب وتدمير كبيرة وأن الآثار الكبيرة^(٢) العظيمة منه قد اختفت تماماً، وذلك إنما يفسر لنا وجود سبع عشرة مقبرة فقط من عهد بطليموس لاجوس، على الرغم من أن الحوليات المصرية تتحدث عن سبع وأربعين مقبرة^(٣) ملكية. وفى الواقع، فمن الممكن جداً ألا تكون كل الآثار المخصصة للدفن قد تم نقرها فى الصخر على غرار المقابر الموجودة فى وادى المقابر، وأن عدداً منها قد تم إنشاؤه فى سهل طيبة. وأنها قد لاقت نفس مصير المنونيوم الذى تحدث عنه استرابون وهو نفس المصير الذى ينتظر مقبرة أوسيماندياس التى لم يبق منها سوى التث.

وإذا كانت التآريخات القديمة قد ساعدتنا بعض الشيء لكنا قد عرفنا الحقبة التى ينتمى لها هذا الأثر الذى قمنا بوصفه؛ إلا أن الشهادات التاريخية بها نواقص عديدة فلم تساعدنا على تحديد موقع مقبرة أوسيماندياس التى مازلنا نملك عنها ذكريات كثيرة. ويعتقد "جابلونسكى"^(٤) أن الأحداث التى نسبها ديودور لأوسيماندياس تشبه كثيراً الأحداث التى نسبها "مانيتون" لأمنحتب الرابع التى حدد على أساسها هوية هاتين الشخصيتين وهو يخلط أيضاً بين

(١) انظر البحث الثانى من هذا الفصل.

(٢) انظر الاستشهاد رقم ٨ فى نهاية هذا البحث.

(٣) انظر كتاب «جابلونسكى» الذى ذكرناه مرات عديدة طوال حديثنا وعنوانه: عن ممنون اليونانيين والمصريين، وكان هذا التمثال الأكثر تبيلاً فى طيبة.

(٤) انظر وصف مدينة هابو، البحث الأول من هذا الفصل.

بـ"ممنون" أو "أمنحتب"، لذلك فإننا نرى هنا مقبرة أوسيماندياس. ويعيداً عن وجود أسباب تدفعنا للخلط بين شخصيات عديدة، فإننا على يقين من أن الآثار التي شيدها والحملات التي قاموا بها والحروب التي خاضوها تختلف تماماً عن بعضها وبعض. وهكذا استطاعت الآثار ذاتها أن تؤكد هذه الشهادات التاريخية التي سمحت لنا بأن نعتقد بأن الإمبراطورية المصرية كانت قديماً ذات امتداد كبير، وأن الملوك الذين رفعوا من شأنها ووصلوا بها إلى أوج ازدهارها، قد مدوا حدودها لتشمل آسيا العليا والباكتريان كانت مقاطعة منها. فضلاً عن ذلك، فإن جميع تفاصيل الغزوات التي سكنت عنها التاريخ منقوشة على هذه الآثار ومعروضة أمام الرحالة الباحثين عن المعرفة. وكما كانت تلك الفائدة إذا كانت هذه الآثار قد منحتنا الفرصة لترجم الكتابات الهيروغليفية المنقوشة عليها .

إننا لن نترك الحديث عن مقبرة أوسيماندياس دون أن ننوه إلى أنه يعتبر من أكبر الآثار الموجودة في طيبة بعد معبد الكرنك الكبير والممنونيوم الذي تحدث عنه استرابون.

نصوص الكتاب

-١-

لم تعمل مصر هذه الوقائع من سجلاتها فقط؛ بل كثير أيضاً من اليونانيين الذين قد زاروا طيبة في عصر بطليموس لاجوس كتبوا تاريخ مصر، وأحدهم هو هيكاتيوس المالطي، متطابقاً مع ما قيل. (ديودور الصقلي، تاريخ المكتبة كتاب ١، ص ٥٦، طبعة ١٧٤٦).

-٢-

عشرة غلوات من القبر الأول، كما يقول، وعلى مبعدة دھنت طبقاً للتقليد، محظيات زيوس، بالقرب من البناء الأثري الملك معروف باسم أوسيماندياس. في مدخل هذا الأثر يوجد صرح من الحجر الملون ويبلغ طوله بليثرونيتين وارتفاعه خمسين وأربعين ذراعاً. وإذا تقدمنا نجد بهو أعمدة على شكل مربع وهو مبني من الحجر وكل جانب يبلغ أربع بلثرونات. وأمام الأعمدة توجد أربعة تماثيل أحادية الحجر ويبلغ ارتفاع كل منها ست عشرة ذراعاً وهي منحوتة على الطريقة القديمة. أما السقف فهو مبني من أحجار أحادية تمتد بمرض قاتومين والسقف كله ملون باللون الأزرق ومطعم بنجوم عديدة. وبمد بهو الأعمدة يوجد ممر جديد صرح آخر يشبه تماماً ذلك الذي تحدثنا عنه لكنه مزين بنقوش أكثر روعة وإتقاناً.

وبجانب المدخل توجد ثلاثة تماثيل منحوتة كلها حجر أسود وهو حجر أسوان، أحدها يجسد الملك وهو جالس وهي أكبر التماثيل الموجودة في مصر حيث تزيد مقاس القدم على السبعة أذرع. أما التمثالان الآخران فيبدآن عند قدم التمثال الأول، أحدهما عن يساره والآخر عن يمينه، وهما يجسدان ابنة الملك وأمه وأبعادهما نقل كثيراً في الحجم عن التمثال الرئيسي. إن هذا العمل

الفنى لا يتميز فقط بضخامة حجمه، بل إنه جدير أيضاً بالإعجاب من الناحية الفنية لأن له قيمة كبيرة ترجع إلى طبيعة الحجر المستخدم الذى لا يظهر عليه أى شقوق أو بقع رغم ضخامة الحجم المستخدم منه. وقد نُقشت عليه الكلمات الآتية:

"ملك الملوك أنا، أوسيماندياس. إذا أراد أحد أن يعرف كم أنا عظيم وأين أرقد، فعليه أن يحطم أحد أعمالى".

"وبجانب هذا التمثال يوجد تمثال آخر يجسد والدة أوسيماندياس وهو تمثال أحادى الحجر ويبلغ ارتفاعه عشرين ذراعاً، وتضع الأم على رأسها ثلاثة تيجان لتظهر أنها كانت فتاة ثم امرأة ثم أم لملك. وبعد الصرح، نجد بهو أعمدة أكثر روعة من الأول ويوجد به نقوش بارزة تجسد الحرب التى شنّها الملك على متمردى "باكترين" والتى قاد خلالها أربعمائة ألف جندي مشاة وعشرين ألفاً من الخيالة. وكان ذلك الجيش مقسم إلى أربعة فيالق يقود كل منها أحد أبناء الملك. "على الحائط الأول نجد الملك وهو يحاصر أسوار المدينة المحاطة بمياه النهر من كل جانب، فيحارب بعض فرق العدو التى تتقدم نحوه. ويوجد بجانبه أسد رهيب يدافع عنه بضراوة. ومن بين من قاموا بشرح هذه النقوش هناك من يُدّعون أنه كان يوجد بالفعل أسد حقيقى يرعاه الملك ليشاركه المخاطر التى يواجهها فى المعارك، وكان يقوم بإرهاب الأعداء بقوته وشراسته. وهناك آخرون يقولون إن الملك بسبب شجاعته وقوته أراد أن يظهر خصاله التى يفخر بها بشدة فاتخذ الأسد رمزاً لذلك. أما على الحائط الثانى كان هناك تجسيد للأسرى الذين عاد بهم الملك من حملته وهم يظهرون بدون أعضاء تناسلية وبدون أيدي للدلالة على أن الشجاعة كانت تقتصمهم وأنهم كانوا بلا أيدي فمالة فى المعركة. أما الحائط الثالث فهو مزين بنقوش عديدة ومتنوعة وىكلمات هيروغليفية رائعة الجمال تجسد القرابين التى قدمها الملك للاحتفال بانتصاره فى هذه الحرب. وفى وسط بهو الأعمدة وفى الجزء المكشوف منه يوجد مذبح مصنوع من حجر غاية فى الجمال وأية فى الإتقان ومدهشاً فى ضخامة حجمه وعظمته. وعند الحائط الأخير يوجد تمثالان جالسان من الحجر يبلغ ارتفاعهما سبعمائة وعشرين

ذراعاً. وبجانبيها توجد أبواب ثلاثة تؤدي من بهو الأعمدة إلى أثر آخر مقام على أعمدة أيضاً ليأخذ شكل قاعة طرب يبلغ مقاسها بليثرونتين ونجد في هذا الجزء العديد من التماثيل الخشبية التي تجسد شاكين ينظرون للقضاة الذين يبلغ عددهم ثلاثين قاضياً تم نقشهم على أحد الحوائط. ويقف وسطهم الرئيس وتتدلى من عنقه صورة "الحقيقة" وهي مممضة العينين ويوجد بجانبه كتب كثيرة. وتشير هذه الشخصيات - من خلال الشكل الذي تم تجسيدهم به - إلى أنه من واجب القضاة ألا يروا سوى الحقيقة.

"وننتقل بعد ذلك إلى ردهة محاطة بقاعات من كل شكل ونوع، وفي كل منها نجد طاولات مصورة ويوجد عليها مختلف أنواع الأطعمة التي ترضى جميع الأذواق. في إحدى هذه الغرف نجد الملك وقد تم تجسيده بقدرة فنية عالية وبألوان باهية وهو يقدم للآلهة الذهب والفضة التي يستخرجها كل عام من مناجم مصر ونجد كمية هذا الذهب والفضة وهي قيمة تساوي بميلتنا الآن ما يزيد على اثنين وثلاثين مليون مينا. ثم نجد بعد ذلك المكتبة المقدسة ونجد مكتوباً عليها : مكان شفاء الروح ونجد فيها صوراً لكل الآلهة في مصر، ويقدم لهم الملك القرابين والهدايا التي تتناسب مع كل آله منهم.

ويقف الملك أمام أوزيريس والقضاة الذين يقودونه للعالم الآخر ليشهد بذلك أنه طلب المفو من الآلهة وحقق العدل للناس. وأمام المكتبة مباشرة توجد غرفة أكبر اتساعاً تحتوي على عشرين طاولة محاطة بأسرة عليها صور لـ "جوبيتر" و"جنون" و"أوزيماندياس" نفسه. ويبدو أن جسد الملك قد دفن في هذا الموضع. وتحيط بهذه القاعة غرف صغيرة وعديدة ومظلمة تجسدت فيها وبفن كبير كل الحيوانات المقدسة في مصر. ثم يتم الصعود بعد ذلك إلى الجزء الذي يُعتبر مقبرة بالفعل، ونرى فوق القبر دائرة ذهبية يبلغ قطرها ثلاثمائة وخمسة وستين ذراعاً ويبلغ سمكها ذراعاً كاملاً. وفي كل ذراع تم كتابة أيام السنة مع ذكر وقت شروق وغروب الكواكب والتفسيرات التي توصل إليها علماء الفلك المصريون في هذا المجال. وقد رُوي أن قميمز والفرس سرقوا هذه الدائرة خلال الفترة التي استولوا فيها على حكم مصر. ووفقاً لما ذكرته السلطات حينذاك، كان هذا هو

وصف مقبرة أوسيماندياس التى تفوقت على غيرها ليس فقط بفضل عظمة إنشائها لكن بفضل مهارة العمال الذين بنوها أيضاً .

- ٣ -

لكن إلى زيوس الذين اعتبروه فى أعلى مراتب الكرامة، وهم الذين كرسوا له هتيات رائعات الجمال ومن عائلات متميزة وقد أصبحن بغايا و عاشرن أى رجل من الرجال يرغبن فيه حتى يصلن إلى التطهير الطبيعى لجسدهن وبعد هذا التطهير يتزوجن بالرجل، لكن قبل أن يتزوجن، وبعد فترة البقاء، يحتفلن بطقس العزاء لهن . (استرابون، التاريخ، كتاب ١٧ ص ٨١٦ طبعة ١٦٢٠)

- ٤ -

وفى الواقع، فى عصر الكاهن الأعظم أيتوس الكسندروس والألهة المنقذة، والألهة الاخوة، والألهة الخيرة، والألهة المحبة لأبائهم، والإله ابيغانيس، المرضى عنها من الشعب بدنيقى يورجنيس بيرها ابنة فيليلنى، أرسينوى فيلادلفوس، أرسباس ابنة ديوجنيس، وكاهنة أرسينوى فيلو باتيروس، ايرينى ابنة بطليموس (توضيح للنقش اليونانى للأثر الذى عثر عليه فى رشيد بواسطة م. إميلون سطور ٤، ٥، ٦ ص ١١، ٢١)

- ٥ -

فى تحقيقهم للعدالة لم يظهر المصريون اهتماماً طارئاً فحسب، معتبرين أن قرارات المحكمة تمارس تأثيراً كبيراً على الحياة الجماعية. ومن الواضح لهم أن مرتكبى الجرائم ضد القانون يجب أن يعاقبوا والجانب المهان يمنح النجدة. وهذه هى المثالية فى تصحيح الأفعال الخاطئة. لكن على الجانب الآخر، إذا كان الخوف لدى المذنبين من أحكام ساحة المحكمة يمكن أن تذهب سدى بواسطة الرشوة أو الهبة فإن ذلك يتسبب فى انهيار الحياة الجماعية . ونتيجة لذلك، يتم تعيين أفضل الرجال من أهم المدن كقضاة على كل الأرض،

من هليوبوليس وطيبة وممفيس حيث يتم اختيار عشرة قضاة من كل مدينة، و يكون هذا المجلس القضائي أقل من الاريوباجوس في أثينا أو مجلس الشيوخ في إسبارطة. وعندما يجتمع الثلاثون فإنهم يختارون أفضل العناصر من الرجال الأكفاء ليكونوا رؤساء المحكمة.

وتزداد مكافأتهم ويزودهم الملك باحتياجاتهم، وهي كافية لإعالة القضاة. ويرتدى القاضى فى عنقه سلسلة ذهب بها صورة مصنوعة من الحجر الكريم ويلقبونها بالحقيقة؛ و تبدأ المرافعة القضائية حينما يرتدى القاضى صورة الحقيقة. وكل مادة فى القوانين يتم كتابتها فى ثمانية مجلدات توضع أمام القضاة. و تقتضى العادة أن يقدم المتهم تفاصيل شكواه مكتوبة؛ مثلاً لذلك : كيف حدث الموضوع، وحجم الإهانة أو الخسارة التى تمت. ومن ثم يتناول المحامى المستندات المعروضة بواسطة خصومه فى القضية ويعلق على كل اتهام. وبعد ذلك، يتطلب القانون أن يرد المتهم على ذلك كتابة وعلى المحامى بعد ذلك أن يقدم الدليل. وبعد أن أدلى كل من الخصمين ببياناته مكتوبة إلى القضاة، فمن واجب الثلاثين قاضياً فى الحال إعلان آرائهم فيما بينهم ويضع رئيس الجلسة صورة الحقيقة على إحدى الحجج أو الأخرى من الحججتين اللتين قدمتا (ديودور الصقلى، تاريخ المكتبة، كتاب ١ ص ٨٦)

- ٦ -

وهؤلاء الذين يمتلكون مقابر خاصة تدفن فيها الجثث بدلاً من المقابر العائلية، لكن هؤلاء الذين لا يمتلكون حجرة جديدة فى منزلهم، فيضعون التابوت منتصباً على حائط ثابت .

وأي أحد أيضاً حُرِّم من الدفن بسبب اتهامات وجهت له أو بسبب استخدام جسده كضمان لقرض معين سيتم دفنه بعيداً فى منزله الخاص. (ديودور الصقلى تاريخ المكتبة، كتاب ١، ص ١٠٢)

-٧-

فوق ممنونيوم ، فى الكهوف، توجد مقابر الملوك، وهى التى تكون من الحجر المنحوت، وعددها أريمون بناء رائعاً، فى وسط المقابر، على بعض المسلات توجد نقوش حيث تظهر ثروة الملك فى ذلك العصر، وأيضاً سلطانهم وهو الذى امتد حتى السكيثيين والهنود وأيونيا الحالية، ومبلغ الضرائب التى تسلمها، وحجم الجيش الذى يمتلكونه حوالى مليون رجل .(استرابون، الجغرافيا، كتاب ١٧ ص ٨١٦ طبعة ١٦٢٠)

القسم الرابع

وصف المعبد الفريى أو معبد إيزيس

بقلم : جولوا وديفيليه

مهندسا الطرق والكبارى

على بعد حوالى ستمائة متر تقريباً من معبد رمسيس الثانى فى اتجاه الجنوب الفريى نجد فى مضيق - كونه التلال المنفصلة عن سلسلة الجبال الليبية - معبدًا صغيرًا يبدو أنه كان مخصصًا للإلهة إيزيس. ويقع هذا الأثر وسط نطاق مسور مستطيل أحجاره عبارة عن قوالب تم تخفيفها فى أشعة الشمس. ويتم الدخول إلى الأثر عن طريق أحد هذه الأبواب المهيبة التى نجدها دائماً فى مقدمه المعابد لدى القدماء المصريين حيث يشكل الباب إما صرحاً أو كما هو الحال هنا يكون جزءاً من سمك حائط السور الذى يحيط بالأثر. وعادة ما تكون هذه الأبواب ذات أبعاد متناسبة مع حجم الأثر نفسه ومع أهميته. إن الباب الذى نراه الآن تبلغ فتحته متراً ونصفاً ويبلغ عمقه ثلاثة أمتار وثلاثى متر ويبلغ عرض قوائمه متراً وارتفاعه الكلى لا يزيد عن خمسة أمتار ونصف. إن مقاييس هذا الباب تتناسب تماماً مع الحجم الصغير لهذا الأثر.

ويزين الكورنيش قرص معنح مثبت على خلفية مزينة بأضلاع عمودية. أما محور الباب - وهو أيضاً محور المعبد نفسه - فهو يشكل زاوية قدرها اثنتان

وستون درجة وثلاثون دقيقة مع خط الزوال المغناطيس . أما حائط السور فينتهى على جانبي الباب وهو يرتفع عن مستوى الباب على امتداده حول الأثر بحوالى متر وثمانين سنتيمتراً ويبلغ ارتفاعه فى الأساس ثلاثة أمتار وسبعة سنتيمترات. ويبلغ طول أقل الجوانب انخفاضاً ستة وثلاثين متراً وهو يقابل الجهة الجنوبية أما أكثر الجوانب ارتفاعاً فيبلغ طولها ثمانية وأربعين متراً . ويعتبر هذا المعبد من أكثر الآثار التى وجدناها بحالة جيدة فى كل منطقة آثار طيبة . وقد شيد عند سفح سلسلة الجبال اللبية فوق تربة جيرية بحيث يكون بمأمن من الطمى الذى يلقى به النيل ويكون مخبئاً داخل الجبل، مما ساعد على الحفاظ عليه وعدم تعرضه للتدهور مثل الآثار الأخرى الموجودة بجانب التجمعات السكية. وما زال الأثر على حاله الأولى حتى الآن ويمكن بسهولة رؤية النظام الدقيق الذى وضعت به القوالب التى تتميز بمقاسات محددة لا تدع مجالاً للشك فى قدمها وعراقتها . ويتميز حائط السور بسمك كبير يماثل العمق الكبير الذى يميز الباب وقد تم تصميم هذا السور الذى يهيكل بالأثر كله بشكل يحميه من أى انتهاك قد يتعرض له هذا الأثر المقدس وهو يساعد وقت اللزوم كحصن وأقى ضد الأعداء وهجماتهم.

وعلى بعد ستة عشر متراً من الباب نجد المعبد الذى يبلغ طوله ضعف عرضه تقريباً. وقد اعتاد المصريون القدماء هذه الأبعاد بالنسبة للآثار صغيرة الحجم؛ مثل الأثر الذى نتحدث عنه، وهذا الحجم يهيج العين ويحدث فى النفس أثراً طيباً ، ونجد هذه الأبعاد أيضاً فى الآثار اليونانية القديمة ومما لا شك فيه أن اليونانيين قد اقتبسوا هذا الشكل من المصريين.

وقد تم بناء المعبد بالكامل باستخدام الحجر الرملى ذى الحبات الدقيقة جداً وذى اللون الأصفر الذى يتحول لونه إلى الأبيض عند تعرضه لضوء القوى. وتتميز واجهة المعبد بالبساطة المتناهية فهى عبارة عن حائط شبه منحرف يعلوه كورنيش مصرى يوجد تحته شريط يمتد إلى كل زوايا الأثر. ويزين وسط هذا الكورنيش قرص مجنح تشكل الحلية الوحيدة. وفى منتصف الواجهة يوجد باب يتميز الإطار المحيط به ببروز خفيف على الحائط وتتميز الخرجة الخاصة به بأنها مزينة بقرص مجنح على خلفية ذات الأضلاع. ويستخدم هذا الجزء

للدخول إلى الصالة وهى عبارة عن قاعة كبيرة مربعة الشكل سقفها قائم على صفيين من الأعمدة كل صف منهما مكون من عمودين وتقسم هذا الصالة إلى قسمين غير متساويين يفصل بينهما حوائط تمتد بين أعمدة الصف الثانى والركائز الموجودة على نفس الصف. وفى كبرى المعابد المصرية يوجد دائماً صالتان متتابعان : أما هنا فيبدو أن الاثنتين قد تم دمجهما معاً إلا أن الأرضية ليست واحدة حيث يتعين صعود بعض الدرجات البسيطة للدخول من الأولى إلى الثانية.

ويوجد بالداخل منفذ ذو فتحة واسعة بالقرب من السقف ويعلو باباً موجوداً بالحائط الجانبى على اليسار، وهذا المنفذ يزيد من ضوء النهار الداخل إلى الرواق عن طريق البابين الموجودين به . ومن الملاحظ بشدة أنه نقش على الجدار الأسفل لهذا المنفذ قرص تنبثق منه ستة خطوط تتفرغ منه على شكل مخروطيات ناقصة ومتداخلة فيما بينها . إن موضع هذا الشعار يدعونا للاعتقاد بأنه يجسد ضوء الشمس الداخل إلى المعبد، ونجده فى أماكن أخرى فى الظروف التى يكون له فيها معنى مشابه . فترى هذا الشعار فى دندرة على أحد أطراف لوحة البروج حيث يجسد الشمس فى برج السرطان وهى تجمع بين أشعتها صورة إيزيس الموجودة فوق المعبد .

إن النقوش التى تزين الأفاريز الموجودة بمعابد أدفو ودندرة وكل المنافذ التى تسمح بدخول ضوء النهار فى هذه الآثار تمثل كذلك أقراصاً تهبمت منها أشعة على شكل مخروطات ناقصة . ونجد هذا الشعار بكثرة على النقوش الهيروغليفية ولا نشك فى أنه يعبر عن الضوء . ويتعين الآن أن نعرف - غير المعنى المباشر لهذه الحروف الهيروغليفية- المعانى الاستعارية المختلفة التى أعطاهها له المصريون القدماء حتى يتسنى لنا تفسير النقوش المختلفة التى نجدها . ويمكننا بالتأكيد أن نضعه بجانب النقوش الهيروغليفية العديدة التى تعبر عن الأشياء التى تجسدها، فهذا هو الحال بالنسبة للماء ولعدد بسيط من الرموز^(١) إن الطريقة التى جسد بها القدماء الضوء

(١) انظر وصف «فيلة» تعليم المرحوم السيد «لاتكريه» الفصل الأول وصف آثار العصور القديمة الجزء الأول. انظر أيضاً دراسة السيد / كوستاز من مقابر «الكاب» وصف آثار العصور القديمة، الجزء الأول

هى الأقدر على تجسيد الشيء الذى أرادوا التعبير عنه، فإننا نفترض أنهم كانوا يملكون عن الطبيعة وعن هذا العنصر نظام محدد وأفكار جيدة.

لنعود لصالة هذا المعبد التى تتميز بتنسيق لا نجده فى أى مكان آخر، فالأعمدة الموجودة بها تتميز بضخامة لا مثيل لها. فإذا ما اتخذنا نصف قطرها الأعلى كوحدة قياس سنجد أن ارتفاعها يبلغ اثنى عشر وحدة ونصفاً بما فيها تاج العمود الذى يمثل وحده وحدتين فداء والقاعدة تمثل ثلثى وحدة. إن هذه الأبعاد تقترب من أناقة الآثار اليونانية. إن حلية تاج العمود عبارة عن جرس مقسم إلى أربعة أجزاء، ويوجد فى الزوايا سيقان وأوراق نباتات محلية ومثلثات متداخلة فى بعضها البعض سبق وتحديثا عنها أكثر من مرة^(١) إن السيقان العمودية والمستديرة واللفافات الدائرية التى تزين عادة جذع الأعمدة المصرية موجودة أيضاً فى هذا المعبد؛ أما الطليبات التى تقلد تيجان الأعمدة وتحمل المتب فهى مزينة بحروف هيروغليفية.

وعند زوايا هذا الجزء الأول من الصالة توجد دعائم وأجهاتها الأمامية مستديرة تيجانها مزينة بصور إيزيس^(٢). ويعتبر هذا هو المثال الوحيد الذى يمكن ذكره عن

استخدام هذه العناصر فى الأجزاء المعمارية فى الآثار المصرية، إنها مرفوعة على قاعدة مزينة بسيقان اللوتس مع براعم وزهور متفتحة. أما جسم الدعامة نفسه فهو مزين فى الوسط بخط كامل من الحروف الهيروغليفية وعلى جانبيه توجد أزهار لوتس يعلوها أفعى تزين رأسها تيجان رمزية.

إن ما يمكن أن نسميه تاج دعامة عبارة عن ثلاثة رؤوس لإيزيس مصورة على ثلاث جهات ظاهرة وكل منها يعلوها شعر مستعار تحيط بالראس ويلتف من وراء الأذن وينسدل على جانبيه الوجه والعنق ويوجد أيضاً على هذه الرؤوس قلائد

(١) انظر الوصف الذى قدمناه عن معبد رمسيس الثانى فى الجزء السابق.

(٢) انظر اللوحة رقم ٢٤، شكل ٧ واللوحة رقم ٣٦، الشكل ٢، مجلد المصور القديمة، المجلد الثانى.

من الخرز . وفوق رأس إيزيس يوجد إفريز مزين بأضلاع عمودية وتملوه صورة لمقصورة ، ويمثل كل هذا تاج الدعامات على شكل رأس إيزيس كما وصفناه فى "فيلة" و "إسنا" وكما سنصفه بكل جماله فى "دنطرة". أما هنا فهو براق بكل هذه الألوان الزاهية التى تتميز اللون الأزرق من بينها. وإذا ما نظرنا لهذه الدعامات بشكل منفرد سنجد أن بها شيئاً خاصاً ورائعاً إلا أنها هنا لا تشبه تيجان الأعمدة الموجودة بالصالة ، فلم يكن المصريون يهتمون بمثل هذا الاختلاف والمعبد الصغير فى «كونترالاتو»^(١) أكبر دليل على ذلك. والشيء الوحيد الذى يفخر هذه الغرابة هو الدافع الذى ربما قادهم إلى ذلك ألا وهو وضع صورة هذه الآلهة بهذا الشكل فى المعبد تكريماً لها .

أما الجزء الثانى من الصالة فيجب الصعود إليه كما سبق وذكرنا عن طريق أربع درجات ارتفاعها الكلى خمسة ديسيمترات أى مساوية لارتفاع الركيزة المزخرفة التى يرتفع عليها الصف الثانى من الأعمدة وكذلك الباب والستائر الحجرية . ويبلغ طول الجزء الثانى من الصالة مترين ونصفاً وعرضه حوالى ثمانية أمتار . وهو فى الواقع ليس إلا منمر يؤدى إلى ثلاث غرف سوف نصفها لاحقاً . ونجد عند دخولنا على اليسار وفى مقابل الجدار الجانبى سلماً صغيراً درجاته منحوتة داخل الجدار وتبرز عن الحائط بمسافة متر ونصف. يقود هذا السلم إلى شرفات الأثر وهو مضاعف- مثله مثل كل الجزء الثانى للرواق- عن طريق نافذة شبه مربعة يتم غلقها عن طريق حاجز من الحجارة على غرار تلك الحواجز الموجودة فى الكرنك ومدينة هابو باستثناء شكله الذى حظى بعناية خاصة. أما عارضة النافذة فهى هنا أكثر إنخفاضاً وتوجد عند ثلث ارتفاعها وبها ثلاثة أعمدة صغيرة متعددة عن بعضها وبعض . وبالتالي لا تتوافق مع القضبان الأربعة الموجودة بالجزء الأسفل لذلك فهى لا تحمل شيئاً . أما العמודان الآخران فهما مزينان بتاجين يعلوهما صورة إيزيس والمعبد . أما تاج العمود الموجود فى المنتصف فهو على شكل جرس مزين بأوراق نباتات محلية .

(١) انظر اللوحة رقم ٨٩، للوحات المصور القديمة، المجلد الأول.

وقد تم تنفيذ النوافذ ذات المقاسات الصغيرة بدقة وروعة فى التفاصيل تلفت الأنظار.

أما الحائط الموجود فى نهاية الممر يوجد به ثلاثة أبواب تؤدي إلى غرف تتسببها يتطابق تماماً مع حجرات قدس الأقداس الثلاثة لمعبد فيلة الكبير. ويزين الباب الأوسط كورنيش تعلوه قرص مجتح مثبت على خلفية عمودية الأضلاع، تعلوها سبعة رؤوس لإيزيس لها شعر مستعار ومقصورة تعلوها . ويبدو أن الهدف هنا هو إظهار صورة هذه الآلهة التى يراد تبجيلها من خلال هذا المعبد. ويبلغ طول حجرات قدس الأقداس الثلاثة خمسة أمتار والحجرة الموجودة فى الوسط هى الأكثر عرضاً من الآخرين.

وينطى هذا المعبد الصغير نقوش دقيقة الصنع مقطعة بألوان باهية مازالت محتفظة بحالتها الأصلية وهى تغطى فكرة جيدة ودقيقة عن فن استخدام القدماء المصريين للألوان. وقد أخذ القارئ فكرة صحيحة عن هذا النوع من الزخارف من خلال وصف آثار فيلة^(١) ومن خلال مشاهدة النقش الذى يزين الجزء الداخلى من صالة بالمعبد الكبير فى هذه الجزيرة^(٢) إلا أن القارئ سيجد أكبر تقدير لهذا الفن هنا فى معبد إيزيس حيث إن الأبعاد الصغيرة للأثر تسمح للمين بمشاهدة التفاصيل الصغيرة بسهولة وبمنظرة واحدة سريعة.

ومن هنا تأكدنا من أن اجتماع فن النحت مع فن التلوين - والذى يبدو وكأنه نوع من الخط- لا يوجد به ما يزعم عند النظر إليه للوهلة الأولى، بل على العكس فإننا إما أن نشعر بأننا مدينون للمعماريين المصريين بهذا الفن. وإما أن نألف رؤية هذا المنظر بحيث تسعد العين برؤيته وتسمى إليه .

(١) انظر الفصل الأول، من وصف آثار المصور القديمة.

(٢) انظر اللوحة رقم ١٨، لوحات المصور القديمة، المجلد الأول.

ومن بين كل النقوش التى تزين المعبد لا يوجد سوى لوحتين كاملتين، توجد اللوحة الأولى^(١) داخل قدس الأقداس الموجود على اليسار حيث تعلو الباب وتغطي المساحة الموجودة بين السقف والسكف. وأهم ما تصوره هذه اللوحة هو كبش له أربعة رؤوس يعلوه قرص يوجد فى وسطه أفعى، ويخلق فوق هذا الحيوان الأسطورى نسر متوج بإسقاط جناحيه حوله ويقف أمامه وخلفه امرأتان فى وضع تعبد له. ويعلو هذه اللوحة تصوير يجسد على هيئة خطوط عمودية تمثل فى العادة زخرفة الأجزاء العليا للعواطف داخل الآثار.

أما اللوحة الثانية^(٢) فهى تجسد مشهداً فريداً يشبه تماماً تلك المشاهد التى نجدها فى المخطوطات والبرديات التى جمعناها من طيبة^(٣). يتكون الجزء الأول من هذا المشهد من ثلاث شخصيات ترتدى الزى نفسه ولها نفس الوضع ونفس الصفات ونفس طريقة تصفيف الشعر التى نجدها فى المخطوطات. وتجسد الشخصية الموجودة فى الوسط صورة شخص يرجو الحصول على شرف المثل أمام أحد الآلهة التى نجدها على يمين اللوحة ويبدو وهو يطلب بإلحاح هذا الطلب من امرأة تمسك بيديها رموز الألوهية ولا يمكن أن تكون سوى الإلهة إيزيس. وتقف خلف هذا الشخص كاهنة تبدو أنها تؤيد الشخص فى طلبه وتطلب من الإلهة التعطف عليه. ويوجد خلف إيزيس ميزان يقوم على ضبطه رجلان أحدهما يرتدى قناعاً يعلوه رأس صقر. أما الآخر فيضع قناعاً يعلوه رأس ابن آوى ويمسك هذا الرجل الثانى فى إحدى يديه علامة الحياة. وعلى الأرجح يجسد كلاهما الألوهية بصفاتهما المختلفة. ويجلس فرد فى منتصف ذراع الميزان. وبنفس وزن المتقال الموجود على أحد كفتى الميزان تم تعليق متقال آخر على حبل يخترق ذراع الميزان عن طريق عقدة : ويهدف ذلك غالباً إلى ضبط اتزان الميزان ويبدو أن تلك هى مهمة الشخص الذى يرتدى رأس الصقر. وكانت هذه الثقالة

(١) انظر اللوحة رقم ٢٥، الشكل رقم ٦، لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى.

(٢) نفسه الشكل رقم ٢.

(٣) انظر اللوحات رقم ٦٠ و ٦١ و ٧٢، لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى.

سهلة الحركة على طول ذراع الميزان حتى يكون من الممكن لإعادة الاتزان أن يتم زيادة أو نقصان مسافتها من نقطة ارتكازها على حسب الحاجة. وفي الكفة التي يحركها الإله الذى يرتدى رأس ابن آوى توجد ريشة . ونجد هذا الميزان والشخصيات التي تحقق له التوازن على ورق البردى، إلا أنه فى بعض المخطوطات نجد الشخصيات التي لها رأس صقر ورأس ابن آوى تنظر لبعضهما البعض بدلاً من أن يتبع أحدهما الأخرى وأحياناً ما يكون الشخص الذى يرتدى رأس الصقر منشغلاً بإعادة الاتزان للميزان بدلاً من أن يقوم بذلك الشخص الذى يرتدى رأس ابن آوى. وأحياناً ما يصاحب القرد الموجود فوق الميزان شكلاً لأبى الهول كما هو الحال فى اللوحة التى نتحدث عنها .

ويجوز الميزان يوجد شخص له رأس أبيس يمثل الإله تحوت، ويبدو على هذا الشخص أنه منشغل بكتابة نتيجة الوزن الذى تم كيله. ويسبق هذا الشخص حريوقراط واقف على صولجان يمسك فى كل مذبلة^(١) بالإضافة إلى علامة الحياة فى يده اليسرى. ويقف أمام الإله وحش جسده كأنه جسد أسد ورأسه كأنها رأس خنزير برى وكان هذا الوحش مرفوعاً فوق المذبح. وفى إحدى المخطوطات المكتوبة على ورق البردى نجد أن رأس الوحش هى نفسها التى نجدها هنا إلا أن فم الوحش فاغر الجسد به ثدى يقترب فى شكله من ثدى الخنزيرة. وأمام الوحش توجد زهرة لوتس عليها أربعة تماثيل صغيرة ملفوفة كأنها موميאות، الأولى لها رأس إنسان والثانية لها رأس قرد والثالثة لها رأس ابن آوى والرابعة لها رأس صقر. وهى نفس الأشكال الأربعة التى نجدها دائماً فى المقابر سواء كانت مقترنة بتماثيل مغطاة كما هو الحال هنا أو كانت تشكل أغطية لأوعية تسمى "الأواني الكانوبية" مثل التى جمعتها بأنفسنا من داخل المقابر^(٢). وفى بعض البرديات نجد أن القريان الذى نتحدث عنه هو نفسه دائماً

(١) لقد تم نسيان ذراع الميزان فى الرسم، انظر اللوحة رقم ٣٥، الشكل ٢ لوحات المعصور القديمة، المجلد الثانى.

(٢) يمكننا أن نرى تجسيد ذلك فى اللوحة رقم ٨١، الأشكال ٧ و ٩ و ١٠ و ١١ و ١٢ و ١٣ و ١٤ و ١٥، لوحات المعصور القديمة، المجلد الثانى.

وفى مخطوطات بردية أخرى لا يكون سوى بعض أزهار البردى موضوعة على المذبح. وبجانب التماثيل الصغيرة الأربعة نجد حيواناً ذا أربعة أرجل، رأسه منفصل عن جسده، ورأسه يقع داخل وعاء موضوع بجانبه وجسده يخترقه سهم وشكله يقترب من شكل الجواد. وأخيراً وفى طرف اللوحة نجد أوزيريس جالساً على العرش ويحمل فى يده المذبة والصولجان وهما من رموز الألوهية .

وتشير هوية اللوحة التى وصفناها وهوية المخطوطات الموجودة على البرديات إلى أن الأمر يتعلق بشيء جنازى حتى ولو كان المشهد الذى تجسده اللوحة يعبر عن ذلك بشكل غامض بعض الشيء. إن هذا النقش يتعلق بالتأكيد بحساب الأموات فى العالم الآخر. ونحن نعلم وفقاً للشهادات الخاصة بالصور القديمة أن إيزيس وأوزيريس - بصفة خاصة - كانا لدى المصريين رمزاً للخصوبة وروح الكون كله وأنهما لم يكونا فقط من الآلهة بل كان إله من آلهة عالم الموت^(١). ومسئول عن عقاب المذنبين ومكافأة الصالحين فى الحياة الأخرى. فى اللوحة التى وصفناها نجد المتوفى تقوده إيزيس أمام القاضى الأعظم ويستخدم الميزان فى وزن أعماله الجيدة والسيئة حيث يدون الإله نحوت نتيجة هذا الوزن فى حضرة أوزيريس ، وربما يمثل هذا الحيوان من ذوات الأربع والمصاب بسهم يخترق جسده صورة الحيوان الذى تفرج منه روح المتوفى فى حضور حاكم قاس. ونحن نعلم فى الواقع أن المصريين كانوا يعتقدون فى التناسخ، فمن الأشياء الثابتة التى رأيناها تتكرر وفقاً للشهادات التى وصلت إلينا هى أن المصريين كانوا يعتقدون أن الروح خالدة،^(٢) وأنها تظل متحدة مع الأجساد طوال فترة حفظها وكان ذلك غالباً هو السبب الذى دفعهم إلى الاعتناء الشديد بعملية التحنيط. ولا يوجد شيء يقول بأن المصريين كانوا يؤمنون بالبعث لكنهم بلا شك كانوا يؤمنون بإنتقال الأرواح. وتقول هذه العقيدة إن الروح بعد أن تظل متحدة مع المادة طالما أن هذه المادة لم تقسد ومازالت قادرة على أن تكون سكن لها -

(١) انظر الاستشهادين رقم ١ و ٢.

(٢) انظر المؤلف العلمى الذى ألفه «زويجا» بعنوان «عن أصل واستخدام المصلة» الجزء الرابع، المقطع الأول - البحث ١٦، ص ٢٩٤ - ومايلها.

تعود الروح مرة أخرى من عالم الأموات لتحيا أجساداً أخرى جديدة. وبعد أن تمر الروح تتابعياً داخل أجساد كل أنواع الحيوانات الأرضية والمائية والطائرة تدخل في النهاية في جسد إنسانى^(١) وكل هذه الهجرات من نوع لآخر تحدث خلال فترة ثلاث آلاف سنة. ويقول «زويجا»^(٢) أنه لا يوجد شيء يشير عما إذا كان المصريون يعتقدون أن عملية الهجرة هذه معدودة أم أنها تتكرر إلى ما لا نهاية. ومع ذلك فإنه يبدو- على حد قول اليونانيين الذين تبنا أفكار المصريين في مجال التماسخ مع إضافتهم بعض التعميدات التي تتوافق مع معتقداتهم الدينية- أن الأرواح بعد ثلاث هجرات يجب أن تعيش في سعادة خالدة مع أوزيريس إذا كانت أرواح صالحة وبالتالي لا تسكن أية أجساد أخرى^(٣).

إن العديد من المؤرخين القدامى- ونذكر منهم بشكل خاص ديودور الصقلى^(٤) قد سبق وأعلنوا أن الإغريق قد نقلوا حرفياً من المراسم الجنائزية المصرية، أسطورتهم عن عالم الموت والعالم الآخر. وإذا كان هذا الرأي مازال يظهر بعض التناقضات فإن النظر بتمعن لهذه اللوحة التي نراها بأعيننا سيذهب أى شبهة تناقض. فكيف لا نرى في أوزيريس الذى نشاهده هنا في صورة «مينوس» الذى يصوره لنا الإغريق^(٥) كتمودج فريد ممسكاً بالعصا الذهبى ومؤيداً لوظائف ومهام القاضى في عالم الأموات؟ إن الشعراء اللاتينيين^(٦)

(١) انظر الاستشهاد رقم ٤ في نهاية المبحث.

(٢) انظر كتاب «زويجا» الذى يعمل عنوان دمن أصل واستخدام المصطلح ص ٢٩٦.

(٣) يستشهد «زويجا» بأولى «أولبياده» باندرا التى يتحدث فيها عن هذه النظرية. انظر كتابه الذى ذكرنا اسمه فيما سبق.

(٤) ديودور الصقلى، «تاريخ المكتبة»، الكتاب الأول، ص ١٠٧ - طبعة ١٧٤٦.

(٥) ولكن هناك أرى مينوس، الابن المميز لهيوسر حاملاً الصولجان الذهبى، جالساً لمحاكمة الأموات؛ هؤلاء في الواقع قالوا الأسباب حول للمكين الجالسين من جهة والواقفين من جهة أخرى خلال امتناع منزل هاديس الواسع (هوميروس، الأوديسا، كتاب ١١، بيت ٥٦٧).

(٦) هذه الأماكن لم تكن قد خصصت بقرعة بدون قاضى ولا محكمة. يرامس مينوس ويعبرك إنائه، ويستدعى مجلس الهاديين، يتحرى عن الحياة والأخطاء فيرجل، الإلهادة كتاب ٦ أبيات ٤٣١ - ٤٣٣. الفنوسى رادا مانتوس يمارس في هذه الأماكن سلطة قاسية، ويقوم بتعذيب ومساائلة مرتكبي الجرائم الخفية، ويعبرهم أن يعترفوا بالجرائم الكبيرة التى قاموا بها دون جدوى بإخفائها بين الناس وقاموا بتأجيل التكفير إلى يوم متأخر جداً من الموت (المرجع السابق بيت ٥٦٦).

نسبوا لـ«مينوس»، هذا الهيمنة على عالم الموت والأرواح إلا أنهم جعلوا له خليفتين هما : «اياك»^(١) و«رادامنت». وهل كان ذلك الوحش الذى يسبق أوزيريس هو الذى أوحى بوجوده «سيرير» الذى كان يحمى مدخل تلك الأماكن المظلمة؟ وعندما صور لنا هوميروس "جحوتى هيرمس" وهو يدخل الأرواح إلى مقرها .

الأبدى^(٢) كيف لا نتذكر الإله «تحتوت» ، وهو يبدو وكأنه يسجل - على مرأى من أوزيريس - نتيجة الوزن الذى يتم للأعمال الجيدة والسيئة للمتوفى؟ وإذا ما أردنا أن نستطرد فى هذه التشبيهات فسيتمين علينا اللجوء إلى تلك النقوش التى تزين مقابر الكاب والتى تظهر فيها كل تفاصيل المراسم الجنائزية،^(٣) التى لا نرى منها هنا إلا المشهد الأخير، فترى فى تلك المقابر أصل قصة النوتى شارون ومركبه المشؤوم وأنهار العالم الآخر.

إن محاكمة الموتى التى وضعها المصريون طبقاً لمقائدهم الدينية من المفترض أن تكون موضوعة من قبل آلهة عالم الأموات إلا أنها كانت بالفعل تلك القوانين المتبعة فى مصر. وإذا صدقت رواية ديودور الصقلى فإن هذا الشعب لم يرجع محاكمة الفضيلة أو الشر إلى محكمة غير مرئية بل كانت تلك المحاكمة تتم فى حضور الجميع عندما كان يتوفى الإنسان . كان المصريون يشهدون يومياً هذا المنظر وكان انتظار مثل هذه المحاكمة كخيل بأن يجعل كل شخص يهتم بواجباته. وكانت هذه العملية تتم بالشكل الآتى :^(٤) بعد أن تتم جميع عمليات التحنيط ويصبح الدفن ممكناً، ويتم تحديد اليوم، ثم أخبار القضاة به أولاً ثم يتم إخباره لكل العائلة ولكل أصدقاء المتوفى. وكان هذا الإعلان يتم عن طريق إعلان اسم المتوفى وإعلان قرب عبوره للبحيرة. وفى أسرع وقت يجتمع أربعون قاضياً يجلسون على الضفة الأخرى من النهر، وقيل أن يتم وضع التابوت داخل المركب

(١) لم يذكر «هيرجل» أى شيء عن «اياك».

(٢) «الإجابة نداء هيرمس من كيلينوس جاءت أرواح الأسياد الطموحة مصرعة : يحمل الإله فى يديه عصا من الذهب حيث يسحر أعين البشر أو يفرجهم بإرادته من النوم» . (هوميروس، الأوديسا،

كتاب ٢٤، بيت ١).

(٣) انظر اللوحة رقم ٧٠، مجلد المصور القديمة، المجلد الأول.

(٤) انظر الاستشهاد رقم ٣ فى نهاية هذا البحث.

يسمح القانون للجميع بأن يأتوا لتقديم الشكاوى ضد المتوفى وعقب نوع من أنواع المراقبة يصدر القضاة حكمهم بقبول أو رفض الدفن. وإذا ما حصل المتوفى على هذا الشرف تبدأ احتفالية كبيرة لتعديد خصال المتوفى التي كانت تميزه ويتم الدعاء للآلهة العالم الآخر لكي يقبلوا إقامة سعيد الحظ لديهم ويحمده الجميع على أنه سوف ينتقل لدار الخلد في سلام ويعظمة. إن هذه المحاكمة حول الأعمال الجيدة أو السيئة للمتوفى قبل التصريح بنيله شرف الدفن كانت تحدث على الأرض كتجسيد للمحاكمة التي سوف يشهدها المتوفى في مقر الأموات والتي تتحدث عنها النقوش التي وصفناها .

النقوش التي تزين جدران مقابر الكاب والنقوش الموجودة بمعبد إيزيس- وبمقارنتها بوصف الكتاب القدامى؛ وبخاصة ديودور الصقلي- تعطينا فكرة واسعة وشاملة وكاملة عن المراسم الجنائزية عند القدماء المصريين وتبرهن على أن الإغريق اقتبسوا كل شيء منهم في هذا المجال ، وإذا ما أعدنا النظر والتتمعن في مصر وفي المواقع التي تمثلها سنصبح أكثر اقتناعاً بذلك. ففي الواقع ليس من الممكن وضع الموتى في مثواهم الأخير مثلما يحدث اليوم دون عبور النيل أو بعض القنوات التي تتفرع منه أو بعض البحيرات التي كونتها كثرة المياه. من هنا جاء كل ما رأيناه مصوراً داخل المقابر وكل ما قاله لنا الإغريق عن النوتى وعن مركبه المشئومة وعن النهر وعن المستنقعات الموحلة لـ"كوسيت" . إن مدينة طيبة- باعتبارها المنطقة الأكثر قدماً في السكنى - شهدت تباعاً ميلاد وتطور المراسم الجنائزية. إن النيل الذي يقسمها إلى شطرين المقابر الموجودة جميعها داخل سلسلة الجبال الإليبية ومقابر الجبل العرى التي لم يعد لها أثر - كل ذلك يشكل ظروف أدت بالضرورة إلى تلك الصور المجسدة داخل المقابر التي تحدث عنها الكتاب القدامى.

إن اللوحة التي وصفناها منقوشة داخل إحدى حجرات قدس الأقداس^(١) الموجودة في المعبد وهى بالتأكيد موجودة في هذا المكان لهدف معين، ونحن في

(١) انظر شرح اللوحة ٢٥، الشكل رقم ٢، لوحات العصور القديمة، المجلد الثاني.

الواقع لا نشك أبداً في أن الغرفة الموجود بها اللوحة كانت مخصصة للدفن. وبذلك ينتج عن شهادة الكتاب القدامى - وقد سبق وتحدثنا عن ذلك بشيء من التفصيل عند وصف مقبرة أوسيماندياس^(١) أن المصريين لم يكونوا يكتفون فقط بوضع موتاهم داخل المقابر لكنهم كانوا يضعونهم أيضاً داخل المساكن والقصور وما تحدثنا عنه الآن يثبت أن المعابد نفسها كانت تستخدم كأماكن للدفن. وتضاف إلى هذه الملاحظات شهادة هيرودوت^(٢) الذي قال لنا بأنه قد تم اصطحابه في طيبة داخل غرفة واسعة في أحد معابد هذه العاصمة، فرأى عدداً كبيراً من التماثيل الخشبية الضخمة يساوى عدد الكهنة الكبار الموجودين، ومن السهل أن نتخيل ما يمكن أن تكون عليه هذه التماثيل؛ لأننا نعلم حال هذا الفن لدى المصريين؛ فهي على الأرجح عبارة عن ركائز مشابهة لتلك الركائز التي تزين الدعائم أو تلك المنحوتة على غرار الصناديق المصنوعة من خشب شجر الجميز والموجودة داخل المقابر بحيث تضم المومياءات الخاصة بالأغنياء. وكما هو معروف فإن تلك الصناديق مزينة بالذهب وبالأشكال الهيروغليفية بغاية فائقة. إذاً فكل شيء يدعو للاعتقاد بأنه عند موت كبار الكهنة، كانت المومياءات الخاصة بهم يتم وضعها داخل تماثيل خشبية، كانوا قد وضعوها أثناء حياتهم داخل المعبد. ومن المعروف كذلك أن طيبة كانت العاصمة القديمة لمصر وأنها كانت مقر مدرسة الكهنة الكبرى التي كانت تتبعها المدارس الأخرى الموجودة في البلاد. وكان الذي يرأس هذه المدرسة يعتبر الكاهن الأكبر للديانة المصرية بأسرها وكان يسمى «بيروميس» وهي كلمة مصرية تعنى وفقاً لما قاله هيرودوت^(٣) الصالح أو الفاضل، وكان يعتبر بعد الملك أحد أهم الشخصيات في الدولة لذلك ليس غريباً أن نجد مدافن هؤلاء الكهنة الكبار داخل تلك الآثار الرائعة.

وفي أحيان أخرى تستخدم تماثيل من نوع آخر غير الذي أشرنا إليه لحفظ مومياءات الأشخاص الذين لهم قدر كبير. وهكذا نجد أن الملك منكاورع - وفقاً

(١) انظر البحث الثالث من هذا الفصل.

(٢) انظر الاستشهاد رقم ٥.

(٣) يكون بيروميس، خير وفاضل (هيرودوت، التاريخ الكتاب الثاني المقطع ١٤٣).

لرواية هيرودوت^(١) أيضاً - عندما أراد أن يدفن ابنته بشكل متميز يختلف عما هو معتاد مع الموتى الآخرين، قام بوضع جسدها داخل عجلة من الخشب المذهب ظلت معروضة أمام الجميع خلال الحقبة التي شهدها هذا المؤرخ وذلك فى قصر سايس . وكانت هذه العجلة^(٢) مغطاة بالكامل بغطاء واق قرمزى اللون باستثناء الرأس والعنق كان لونها ذهبياً . وبين القرنين كان يوجد شمس ذهبية . ولم تكن واقفة بل كانت على ركبتيها وكان حجمها كبير. وقد قمنا برسم تابوت مماثل^(٣) فى إحدى الغرف الصغيرة فى المقبرة الخامسة بوادى الملوك فى الشرق. ويكفى إلقاء نظرة على الرسم الذى نتحدث عنه للتأكد من هوية صندوق الدفن هذا الذى حدثنا عنه هيرودوت. إن وضع العجلة والقماش الذى يغطى جسدها والقرص الموضوع بين قرنيها- كل شيء فى هذا التصوير يتوافق تماماً مع وصف المؤرخ.

إن هذه التشبيهات التى نضطر للجوء إليها فى الحديث عن الموضوع الذى يعيننا تؤكد ما سبق ودفعنا به^(٤) لكونه أن جزءاً من المعابد والقصور بالإضافة إلى المقابر كانت تستخدم لوضع المومياوات فيها بحيث يشارك الموتى الأحياء مساكنهم بهذه الطريقة.

أما إذا كانت مومياوات الملوك والحكام موجودة بالآثار العظيمة؛ فإننا نفترض أن رؤساء طبقات الكهان كانت لهم مدافن خاصة موجودة بالمعابد التى خدموا بها أثناء حياتهم. وربما يكون هذا هو ما حدث فى المعبد الغربى. ويؤيد هذه النتيجة بعض الوقائع التى لاحظناها فى بعض المعابد المقدسة فى مصر، وهى التى وجدنا تقسيروها محيراً عند المواقع ذاتها. فقد لاحظنا فى الواقع أنه فى فيلة توجد بقايا مومياوات كثيرة فى بهو الأعمدة، وفى الغرف الداخلية لبهو الأعمدة فى إدفو يوجد بقايا عظام

(١) انظر الاستشهاد السادس.

(٢) انظر الاستشهاد السابع.

(٣) انظر اللوحة رقم ٨٧، الشكل رقم ٦، لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى.

(٤) انظر وصف مصر مقبرة أوسيماندياس، المبحث الثالث من هذا الفصل.

ولفائف ، وتجد نفس البقايا المختلطة بالحطام فى الممرات الموجودة حول مزار الماميزى * بدندرة..

وهناك عناصر عديدة تشير إلى أن الأثر الذى نتحدث عنه وقمنا بوصفه ينتمى لحقبة زمنية أكثر حداثة من باقى الآثار الموجودة بطيبة ومنها الحالة الجيدة للأثر واحتفاظه الكامل بكل أجزائه؛ حيث لم يصب أى شيء فيه أى تغيير فضلاً عن تماسك النقوش الموجودة به وبقتها المصونة، فضلاً عن نضارة الألوان روعة العمارة فيه. وبذلك ينتمى الأثر لحقبة حديثة كان فيها الذوق أكثر ارتباطاً بالأشكال الناعمة والتنفيذ الدقيق والرفيق وربما تكون نفس الحقبة التى ينتمى لها معبد دندرة الذى يعد أكثر الآثار المصرية كمالاً على المستوى المعمارى.

* الماميزى هو معبد صغير يضاف إلى المعابد الكبرى ويطلق عليه بيت الولادة ويشير إلى الأصل المقدس الإلهى للملك. (المراجع).

نصوص الكتاب

- ١ -

إن إيزيس وأوزوريس ، أرواح خيرة ، تحولوا إلى آلهة بسبب فضائلهما ، كما فعل بعد ذلك كل من هيراكليس وبياخوس ، تقدم لهما الكرامة مثلما تقدم للآلهة والأرواح الخيرة . لكن هذا بدون مبرر لأنهم يمارسان في كل مكان وبصفة خاصة على الأرض وفي العالم الآخر سلطة فعالة . نتيجة لذلك فإنها يدعيان أن سيرابيس ليس إلا بلوتون وإيزيس ليست إلا بروسرينا . هكذا يقول أرخيماخوس من يوبويوس ، هيرا كليتوس من بونتوس ، والأخير اعتقد أن نبوة كانويوس هي لبلوتون .

(بلوتارخ ، إيزيس وأوزوريس مجلد ٢ ، طبعة فرانكفورت ١٥٩٩ ص-٣٦١).

- ٢ -

من أقدم الواجبات في أعين المصريين ، أنهم يجب أن يكرموا آباءهم وأجدادهم بعد أن يرحلوا إلى مسكنهم الأبدى . وعادة أخرى أنهم يضمون أجساد آبائهم الراحلين كتأمين لقرض معين ؛ والفشل في تسديد الديون المستحقة عليهم يلازمه أعق الإهانات وأيضاً حرمانه من الدفن عند الموت . والإنسان يقدر بالفعل الرجال الذين يطبقوا هذه العادات لأنهم بذلوا قصارى جهدهم لتلقين السكان ، بأسرع وقت ممكن ، الفضائل ، والصفات الحميدة ، ليس فقط في حياتهم اليومية ولكن أيضاً في جنازتهم والاهتمام الخاص بالميت . (ديودور الصقلي ، تاريخ المكتبة)

- ٣ -

كان يعتقد في مصر أن حكام العالم السفلى هم ديميترو ديونيسيسيوس، إضافة إلى ذلك كان المصريون من أوائل الذين علموا أن روح الإنسان خالدة وعند الموت الجسدى تدخل الروح في بعض الأشياء الحية الأخرى. عندئذ تولد وبعد مرورها عبر كل المخلوقات الأرضية، بحر، هواء، وتكمل الدورة بعد ثلاثة آلاف سنة) وتدخل مرة أخرى في جسد الإنسان عند الميلاد. وبعض اليونانيين، في العصور الأولى والأخيرة قد استخدموا هذا المذهب، كما لو أنه من ابتكارهم، أنا أعرف أسماءهم، لكن لا تدونهم هنا (هيرودوت، التاريخ، كتاب ٢ فصل ١٢٣، ص ١٣٧، الناشر ١٦١٨)

- ٤ -

كان هيكتايوس المؤرخ، مرة، في طيبة، حيث كون لنفسه علم الأنساب حيث تربطه بالنسب بالإله في الجيل السادس عشر. لكن الكهنة صنعت معه ما قد صنعت معى (الذين لم يعقبوا نسبي الخاص)

فأدخلوني إلى الساحة الداخلية الكبيرة للمعبد وعرضوا على تماثيلهم الخشبية وكل كاهن أعظم أعد لنفسه هنا في حياته تمثالاً (هيرودوت، التاريخ، كتاب ٢، فصل ١٤٢ ص ١٤٥)

- ٥ -

الملك التالي لمصر، كما يقولون، هو خوفو بن منكاورع وقد أصابه الاستياء من أعمال أبيه، فقد فتح المعابد وعذب المواطنين، ليذهبوا إلى أعمالهم ويقدموا قربانينهم، وهو من أعدل القضاة بين كل ملوك مصر. ولهذا السبب مدحه كل حكام مصر. لكن إذا لم يقتنع أحد بحكم منكاورع فإنه يعطى من ممتلكاته الخاصة لإرضاء الشخص الذى فقد مثلاً. هكذا تكون معاملاته، وهكذا يحكم الشعب برحمة وعدل، ولكن الكوارث حلت عليه، بداية بموت ابنته الوحيدة في المنزل، وتآلم كثيراً لهذه المفاجعة، وأراد أن يدهنها بصورة مثالية ويصورة غير

مألوفة، لذلك صنع تابوتًا مجوَّفًا على شكل بقرة من الخشب المطلى بالذهب ووضع جثة ابنته بداخله . (المرجع السابق فصل ١٢٩ ص ١٣٩)

- ٦ -

أما بالنسبة للبقرة، فهي مغطاة بثوب أرجواني ولا يظهر سوى الرأس والرقبة فقط ومطعمة بطبقة كثيفة من الذهب، ويوجد قرص الشمس بين قرنيها، ولا تقف وإنما كانت راكعة ، وحجمها مثل البقرة الحية ذات الحجم الكبير.

(المرجع السابق فصل ١٣٢ ، ص ١٤٠)

القسم الخامس

وصف الأطلال الواقعة شمالى مقبرة أوسيماندياس

بقلم: جولوا ووديفيليه

مهندسا الطرق والكبارى

باتباع الطريق التى تؤدى من مقبرة أوسيماندياس لمعيد القرنة ، وإذا ما توقفنا فى منتصف الطريق بين الأثرين واتجهنا إلى الشمال الغربى نحو سفح الجبال الليبية فسنجد على بعد مائتى متر طريقاً^(١) مليئة بتلال من البقايا الأثرية لها شكل متناسق ومنظم للدرجة لا تجعل من الصعب أن نكتشف حالتها الأولى من خلال هذه الانقراض. إن اعتيادنا رؤية هذا النوع من الأطلال هو الذى ساعدنا على الحكم على حالها فى الماضى. وقد أكد لنا الفحص الدقيق لها أنها ربما تكون بقايا قواعد لتماثيل كباش أو أبى الهول مشابهة لتلك التماثيل الموجودة بالكامل فى الكرنك^(٢) وتتكون كل هذه البقايا من مواد جيرية دقيقة للغاية ويرجع الحال التى آلت إليه لتحلل أحجارها الذى لم يستطع مقاومة شدة

(١) انظر الخريطة الطوبوغرافية، اللوحة ٢٨، لوحات المصور القديمة، المجلد الثانى.

(٢) انظر وصف الكرنك، القسم الثامن من هذا الفصل وانظر أيضاً اللوحين ٢٩، ٤٦، مجلد المصور القديمة، المجلد الثانى.

الهواء الذى ربما جعلها فتاتاً ؛ ذلك لأن هذه الأطلال لو كانت نتيجة عملية تدمير متعمدة لما تبقى منها شيء ولما ظلت بهذا التسميق والنظام والتناسب بدائية، وعلى طول مائة وأربعين متراً^(١)، نجد على اليمين وعلى اليسار ثلاثة وثلاثين تلاً من هذه البقايا تشكل ممراً عرضه ثلاثة عشر متراً، وتبلغ المسافة بين كل تل والآخر من مترين إلى مترين ونصف وعرض كل تل منها متران وطوله أربعة أمتار. وينتهى هذا الممر بعد خمسين متراً ليمود ويبدأ مجدداً بامتداد يستمر مائتين وستين متراً نجد على جانبيه باقى السبعة والمستين كبشاً. وبهذا لا يوجد فى هذا الطريق أقل من مائتى كبش ولا نملك أن الأثار التى كانت تقودنا هذه الطريق إليها كانت على قدر كبير من الأهمية ونجد ما تبقى من هذه الأثار فى نهاية الطريق شمالاً وهى عبارة عن جدران^(٢) لا نجد منها الآن سوى الأساسات بمستوى الأرض وبينها توجد فتحة ربما كانت باباً فى الماضى. ومثل هذه الأثار من المفترض أنها توضع عادة وبشكل متناسق نحو الجنوب وقد يكون الذى تمثله صرح مثل الذى نجده دائماً عند مدخل الأثار المصرية القديمة. وقد يكون هذا الرأى تشويه بعض المصادقية إلا أننا نعتزف بأننا لم نجد أى شيء موجود حتى الآن يؤيد هذا الرأى بشكل كاف.

بالتقدم دائماً تجاه الشمال سنجد الأثار الباقية من جدار يبلغ خمسة وأربعين متراً ويرتد بزاوية قائمة مسافتها ثلاثين متراً ، وعلى أطراف هذا الجدار نرى بقايا عمودين يرتفعان بالكاد عن سطح الأرض. وهى مقابل طريق الكباش وعلى بعد خمسة وعشرين متراً نجد كثيباً مريعاً يبدو وكأنه كان فى الماضى صحناً لمكان مسور، وهى زاويته الشمالية الغربية نرى كتلة كبيرة من الجرانيت.

وإذا ما واصلنا التقدم فى اتجاه طريق الكباش سنجد بقايا سلالم كانت تقود إلى آثار مبنية على أرضية أكثر ارتفاعاً ولا يتبقى منها الآن سوى أطلال مستطيلة الشكل وهى الجنوب مازلنا نجد بعض الأحجار التى تمثل أساسات

(١) انظر الخريطة الطوبوغرافية، اللوحة ٢٨، لوحات المصور القديمة، المجلد الثانى.

(٢) نفسه.

لبناء . وعلى مسافة من هذا توجد سلالم أخرى كانت تؤدي إلى بناء مستطيل الشكل مبنى على أرضية أكثر ارتفاعاً عن السابقة ويبلغ طوله ثمانية وأربعين متراً وعرضه تسعة وعشرين متراً . وعلى نفس الجانب نجد بعض التقسيمات الداخلية ويمكننا بسهولة أن نتتبع أثرها . إن "بوكوك" الذى شاهد الأطلال التى نتحدث عنها وجد فى هذا المكان بقايا العديد من المومياوات . ويوجد فى مدخل هذه الإنشاءات باب من الجرانيت الأحمر لم يصبه أى تدهم وهو مغطى بحروف هيروغليفيه منقوشة بشكل بارز داخل الفراغات بدقة وعناية بالغة . ويختفى هذا الباب تحت الجص ويبدو أن المسيحيين هم الذين وضعوه عليه لأننا مازلنا نرى عليه صوراً لقديسيهم . إن الجزء الأكثر حفظاً من هذه الآثار موجود داخل عمق الأساس^(١) على شكل مستطيل فى الحائط الغربى المجاور للجبل اللبى المقطوع بشكل عمودى تقريباً فى هذا المكان . ويبلغ عرض الفراغ الذى يحتويه خمسة أمتار . ويبلغ طوله ثلاثة عشر متراً ونصفاً . وقد كان فى الماضى مغطى بسقف دائرى لم يتبق منه الآن سوى مساحة سبعة أمتار . وكما سنرى ، فإن هذا السقف يبدو على شكل مقبب ، وعند مبدأ الحنية وارتفاع مترين ونصف فوق الأنقاض نجد الشريط المصرى يمتد بطول الجدران بلفائفه المعروفة ويتكون السقف من خمسة مدايل يبلغ ارتفاعها بين واحد وخمسين وأربعة وخمسين سنتيمتراً . ويبلغ سمك الحجر الذى يمثل قمة السقف ستين سنتيمتراً . وتم وضع هذه الأحجار على شكل نتوئين أحدهما فوق الآخر وكلما زادت ارتفاعاتها ، زاد الجزء المدمج داخل العضادات وربما يكون السبب فى ذلك هو تحقيق الاتزان للجزيئة التى تشكل الخرجة حيث لا يتعدى نتوء الحجر الأخير قمة حنية السقف . إن نظام الأساسات هذا يشكل النصف الأول من السقف ونجد نفس هذا النظام فى النصف الآخر ويجتمع النصفان عند القمة وفقاً لخط فاصل رأسى . إن وتر القوس لمثل هذه القبة يبلغ خمسة أمتار وعشرين من مائة ويبلغ مقدار سهمه مترين وخمسة وثلاثين من مائة بحيث تكون حنيته منخفضة بعض

(١) انظر اللوحة ٣٩ ، الشكلين ٦ ، ٧ لوحات المصور القديمة ، المجلد الثانى المسقط الأفقى وقطاع الجزء من الأساس .

الشيء. ولا نشك في أن المعمارين المصريين بدأوا في تنفيذ هذا السقف بوضع الأحجار على شكل خرجات إحداها فوق الأخرى ثم سدوا الفراغ المزمع ملؤه ثم قاموا بالتعامل مع كل الزوايا المتبقية لتنفيذ الانحناء الذى أرادوه. وعندما قمنا بزيارة المقابر العديدة والقديمة اهتمنا بسهولة بأن المصريين عندما نفذوا هذه القبة التى شملها الوصف خلال هذا القسم إنما أرادوا بذلك أن يحاكيوا تلك الأسقف الأسطوانية التى نراها بشكل متكرر فى هذه الأماكن ، من هنا يمكننا القول بأنهم أرادوا بناء مقبرة أصطناعية وبأنهم قد أجادوا المحاكاة بالفعل.

وفى داخل المقبرة الإصطناعية نجد باباً يعلوه شريط وكورنيش . ولا يوضح العمق عما إذا كان هذا الباب يمكن فتحه بالفعل ليستخدم للدخول أو الخروج حيث إن جوار الأثر للجبل لا يسمح لنا بالاعتقاد بأن ذلك ممكناً إلا إذا كان هذا الباب يؤدى إلى بعض الفجوات المنحوتة داخل الصخر. وعلى أية حال فإن أعمال الحفر يمكنها أن تبديد كل الشكوك إذا ما قمنا بها حول الأثر. ويحتوى الحائط الموجود فى عمق الأثر والذى يعلو الشريط على اثنى عشر مدماس أصفر بكثير من تلك التى تشكل السقف الأسطوانى ، أما الحوائط الجانبية نقوشاً مازالت عليها بقايا الألوان التى. وقد تم تنفيذ الكتابة الهيروغليفية بدقة متناهية ونقاء لا مثيل له وتتميز الرسومات التى تصور الحيوانات بنقاء ووضوح وواقعية فى رسم خطوطها .

ومعظم هذه النقوش مخبئة تحت طبقة من الجص مرسوم عليها صور للمسيح مما يجعلنا نفترض أن المسيحيين قد مارسوا عقيدتهم فى هذا المكان خلال القرون الأولى كما فعلوا فى مدينة هابو والأقصر والعديد من الأماكن فى مصر .

إن كل الآثار التى قمنا بوصف بقاياها وبخاصة المقبرة تم بناؤها بمواد مأخوذة من الجبل المجاور وهذه المواد عبارة عن حجر جيرى ناصع البياض حياته دقيقة جداً وسهلة النحت للغاية وبها لمعة بسيطة. ويظهر بصفة خاصة داخل المقابر إمكانات استخدام هذا الحجر الجيرى للحصول على أسطح

مقومة ذات جودة عالية وسوف نتعرف على هذا الحجر أكثر عند مقارنته بالحجر المنحوت فى «تونير» .

وسوف نختم هذا الفصل ببعض التأملات عن هذا الأثر المهم الذى قمنا بوصفه . ولقد سبق وذكرنا أن ظاهره لا يعطى انطباعاً إلا بأنه قبة إلا أنه فى الواقع لا يوجد فيه أى من عناصر هذا النوع من الإنشاءات كما صممها الرومان وكما نقوم بتنفيذها حتى الآن، ففى هذه الإنشاءات تدعم الأحجار بعضها بعضاً ويرتكز جهدها على العضادات . وللحصول على هذه النتيجة يتم شد على واحد أو أكثر من المراكز المشتركة كل الفواصل الخاصة بالأحجار المختلفة لتأخذ حينئذ اسم فقرات العقد . وأصول المثانة والصلابة تتطلب أن يكون اتجاه الفواصل عمودياً على سطح القبة . ولا يوجد شئ مما ذكرناه هنا فى السقف الأسطوانى الذى وصفناه فإن جهد كل حجر من أحجار السقف يتركز بشكل عمودى فى اتجاه الجاذبية الأرضية ويميل السقف إلى قلب الأحجار من فوق العضادات أو قطعها فى أحد الأجزاء المكونة للنتوء . ومن هنا فإن الشكل الذى نتحدث عنه ليس قبة بكل تأكيد فليس به ما يظهر عليه أنه قبة ويمكننا أن ندفع بأن الذين صمموها ونفذوها أبعد ما يكونون عن هذه العقول الذكية الجريئة التى ندين لها بهذه القباب الرائعة والأنيقة والمرفوعة فى السماء لتشهد على قدرة الإنسان . لذلك فإننا لا نتسائل هنا عما إذا كان المصريون قد عرفوا فن بناء القباب لأن ذلك ليس موضوع حديثنا حيث يكفى أن نؤكد أن هذا الفن قد بدأ غريباً عنهم . وذلك ما سوف نبرهن عليه فى دراستنا العامة عن العمارة لدى القدماء المصريين وسوف نؤكد من خلال التشبيهات والتقريبات.

القسم السادس وصف أطلال القرنة بقلم / جولوا وديفيليه مهندسا الطرق والكبارى

بعد أطلال مقبرة أوسيماندياس وبالاتجاه نحو الشمال الشرقى توجد طريق ضيقة تحدشا عنها فى الأقسام السابقة، ويتأخم هذه الطريق حدود الصحراء من ناحية والأراضى الزراعية من ناحية أخرى. وتتلو عن الفيضانات الكبرى، وهى الطريق التى تسلكها القوافل وقت فيضان النيل، وتمتد هذه الطريق لمسافة طولها أربعمائة وخمسون متراً نجد فى نهايتها مكاناً مسوراً واسماً لحد كبير يمتد تجاه الجبل من الجنوب الشرقى إلى الشمال الغربى . ويتكون هذا المكان من حائط سميك للغاية مصنوع من أحجار خام ويفصله حائط مشابه ليجزئه إلى قسمين متساويين؛ أحدهما مربع الشكل يبلغ كل جانب فيه مائة متراً والقسم الآخر يبلغ عرضه مائتى متر وطوله خمسين متراً وعلى الأرجح كانت توجد آثار فى هذا المكان ولكن لم يتبق منها الآن سوى بقايا . وربما يرجع ذلك إلى أنها كانت مبنية من الحجر الجيري الذى تحول إلى ذرات جيرية كما حدث للصور^(١).

الموجود بين معبد مدينة هابو ومقبرة أوسيماندياس .
وإذا اتبعنا هذه الطريق فى الاتجاه نفسه فسنجد على اليسار تلاً معزولاً يمسق سلسلة الجبال الليبية، ومن بين المقابر المحفورة فيه نلاحظ وجود مقبرة تتجه فتحته إلى الجنوب الغربى وقد شئت انتباهنا نظراً لكبر حجمها وانتظام خطوطها وروعه النقوش التى تزينها^(٢).

(١) انظر المقدمة ص ١٥.

(٢) انظر المسقط الأفقى وتفاصيل هذه المقبرة فى اللوحة ٢٩، لوحات المصور القديمة، المجلد الثانى.

وتؤدى نفس الطريق إلى كتلة ضخمة من الجرانيت تقع تقريباً على نفس محور الآثار التى وصفناها فى القسم الخامس، وربما كانت هذه الكتلة مرتبطة بالآثار التى تسبق تلك التى مازالت موجودة لكنها غير مرئية فى هذا المكان. فيبدو أنه كان يربط بينهما طريق من الكباش^(١) مازلنا نجد منه بقايا على بعد مسافة قصيرة من هذا المكان وربما تكون هذه الكتلة كانت تستخدم كقاعدة لتمثال أو مسلة.

وتتجه هذه الطريق الضيقة بعد ذلك نحو الشرق قليلاً وعلى بعد ألف متر تمر الطريق بين القرنة وجزء من جبال السلسلة الليبية. وقبيل الوصول لهذه القرية نجد على حافة الطريق بجانب السهل تمثالين محطمين وهما من حجر الجرانيت الأسود ويمثلان شخصين جالسين بالحجم الطبيعى. وبجانبهما توجد شجرة نخيل لافتة للنظر بارتفاعها ووجودها بشكل منفرد حيث يراها الناظر من بعيد. ولقد أشرنا إليها على الخريطة^(٢) التى رسمناها لأنها ساعدتنا فى وضع الرسم الهندسى العام لمدينة طيبة. إن الهضبة الصناعية التى تقع عليها قرية القرنة فى جزء منها ترتفع قليلاً عن مستوى السهل و تقع عند سفح الجبل وتبدو وكأنها الجزء المتبقى من التل الذى يستمر حتى يصل للنيل. وفى شرقى القرية نجد غابة من نخيل البلح تمتد حتى النهر ولا يزال بها بعض السككات وهى فى معظم الأحوال تكون عبارة عن أكواخ من الطوب اللبن. وسكان القرنة يمشون معظم الوقت فى ثورة دائمة وقت تحصيل الضرائب وينجحون بسهولة كبيرة فى أن يفلتوا من العقاب والمتابعة التى يتعرضون لها حيث يختبئون فى المقابر المجاورة لهم حيث يدافعون عن أنفسهم بإلقاء الحجارة وبالطلقات النارية. وفيما عدا الأوقات التى يتم مطالبتهم فيها بالميرى يكونون أكثر ذاعة وتسامحاً ، وخلال شهر إقامتنا فى طيبة لم نتعرض لأى مضايقات على الرغم من وجودنا على بعد خمسة عشر فرسخاً من المراكز الفرنسية ووجود عشرة جنود فقط

(١) انظر المبحث الخامس من هذا الفصل، ص ٣٤١.

(٢) انظر الخريطة الطبوغرافية، اللوحة رقم ٤٠، لوحات المصور القديمة، المجلد الثانى.

لمصاحبتنا وحمايتنا . وقد مرت علينا أوقات كثيرة كنا نعمل خلالها لأيام طويلة وسط رجال يعانون الفقر الشديد ، وكانوا يحضرون لنا الماء والخبز والتمر الطازج والميداليات والتمائم ليحصلوا على بعض المال الذى كان يمكنهم أن يحصلوا عليه بالعنف ، إذا لم يختاروا احترام قوانين الضيافة . ويمكن أن نكون قد سلطنا مسلحاً غير حريص بتعريض أنفسنا للوقوع فى أيدي بعض المتعصبين الذين كان يمكنهم الانتقام منا إلا أننا لم نفكر قط فى خطر الموقف الذى نتعرض له .

حيث كان اهتمامنا كله منصباً على البقايا الأثرية الرائعة الموجودة بماصمة مصر القديمة .

إن أطلال القرنة تقع على تلة من الأنقاض يبلغ طوله مائتين وخمسين متراً وعرضه مائتى متر ، وتحل هذه الأنقاض الطرف الغربى الذى يقترب من الجبل بحيث تواجه النيل من الأمام . ويجرى النيل تجاه الشرق بحيث يقع الجزء الأكبر من الهضبة أمام الأثر^(١) . وفى الوسط تقريباً وبارتفاع الأرض نجد بقايا إنشاءات كانت موجودة على نفس محور المعبد وهى على الأرجح جزء من آثار عظيمة ، ويجرى النيل على بعد ألف ومائة متر من هذه الأنقاض .

إن معبد القرنة ليس موضع مقارنة مع الآثار المهمة الموجودة على مساحة طيبة بأسرها ، حيث لا نجد هنا كباشاً ولا مسلات ولا تماثيل ضخمة . إن هذا الأثر الذى لم يتحدث عنه أية رحالة يثير الاهتمام وذلك يرجع إلى بساطته المعمارية وتنسيقه الهندسى الفريد ، وواجهته تأخذ الاتجاه الشمالى الشرقى ويشكل محوره زاوية قدرها ٢٠° ٤٢' درجة وثلاثون مع خط الزوال المغناطيسى .

إن التقسيم الداخلى لهذا الأثر^(٢) لا يشبه تلك التقسيمات التى نجدها فى الآثار المصرية الأخرى ، فلا نجد فيه الصرح ولا صالة الأعمدة الواسعة فلا يوجد به ما يدل على أنه ينتمى لتلك المعابد الواسعة التى تملأ طيبة . على العكس من ذلك ، يبدو أن المعماري الذى نفذه عنى بالدرجة الأولى بإنشاء مكان

(١) انظر الخريطة الطبوغرافية ، اللوحة ٤٠ ، لوحات العصور القديمة ، المجلد الثانى .

(٢) انظر اللوحة ٤١ ، الشكل الأول ، المجلد الثانى .

مريح ومتناسب مع الاحتياجات العادية للحياة. وفي وسط هذه البساطة المتناهية يدشننا جو من العظمة يخيم على المكان ويجعلنا لا نشك في أن أثر القرنه هذا كان سكناً لأحد الحكام؛ حيث إن امتداده وزخارفه وطبيعة المواد المستخدمة في بنائه تتطلب إنفاق يتعدى قدرة عوام الناس حتى الأغنياء منهم .

ويبدأ هذا المعبد برواق^(١) يبلغ طوله أكثر من خمسين متراً، ويتكون من عشرة أعمدة يبلغ محيطها حوالى أربعة أمتار ونصف. أما ارتفاعها فهو سبعة أمتار ونصف بما فيها تاج العمود وقاعدته والطلبية. ويعلو هذا الرواق العتب والكورنيش ليصبح الارتفاع الكلى للأثر عشرة أمتار. أما الستائر الحجرية فهي متساوية وتبلغ ما يقرب من ثلاثة أمتار باستثناء الجزء الأوسط حيث يبلغ أربعة أمتار ونصف.

. إن الأعمدة لا تتسم بالضخامة فهي تبلغ خمسة أضعاف قطرها فقط، ويبلغ ارتفاع تيجان الأعمدة وحدها أكثر من خمس ارتفاع العمود. وتأخذ هذه الأعمدة شكل براعم زهرة اللوتس المقطوعة^(٢) ونجد هذا الشكل كثيراً في طيبة. أما سطح المعبد فلا يوجد به شئ يميزه.

وما زالت الواجهة بأكملها موجودة باستثناء العمود الأخير والعمود البارز الجنوبي، ويوجد حطام يغطى الواجهة حتى ارتفاع أربعة أمتار في بعض المواضع وذلك يجعلنا نفترض وجود - إذا ما قمنا ببعض التنقيبات - آثار لأجزاء عديدة من الرسم الهندسى الأساسى للأثر، الذى لم نستطع تتبعه بشكل دقيق حيث أعطينا عنه تصوراً تقريباً.

إن الرواق الذى يكونه صف الأعمدة يبلغ عرضه ثلاثة أمتار تقريباً ، وهو مغطى بأحجار موضوعة أفقياً ترتكز في أحد جانبيها على العتب وفي الجانب الآخر على حائط المؤخرة .

ونجد تحت هذا الرواق ثلاثة مداخل تؤدي إلى داخل المعبد ، ويتوافق الباب الرئيسى مع الجزء الأوسط من الستائر الحجرية . أما البابان الآخران فيقعان

(١) انظر اللوحة رقم ٤١، الشكل رقم ١ واللوحة ٤٢، الشكل رقم ١، لوحات المصور القديمة، المجلد الثانى.

(٢) انظر اللوحة رقم ٤١، الشكلين ٤، ٥، لوحات المصور القديمة، المجلد الثانى.

على الجانبين على مسافات غير متساوية ولا يتوافقان مع الستائر الحجرية . وقد يرجع عدم التماسق هذا إلى أن المعمارى الذى نفذ هذا المبدع لم يول اهتماماً كبيراً للشكل الخارجى له ليزيد اهتمامه بالتقسيم الداخلى . ومن الممكن أيضاً أن يكون هذا الرواق قد تم بناؤه فى فترة لاحقة لبعض أجزاء المبدع ، وأنه تم وضع الأعمدة وفق الترتيب المعتاد دون النظر إلى ما كان موجوداً من قبل . وربما يكون السبب أيضاً هو الرغبة فى إخفاء - قدر المستطاع - عدم التماسق الناجم عن عدم تساوى المسافة الموجودة بين الأبواب الثلاثة . وباب الوسط هو الأوسع حيث تبلغ فتحته أربعة أمتار ويبلغ ارتفاعه خمسة أمتار فقط . وقد نتساءل عن أسباب هذه الأبعاد القريبة ، إلا أننا لا نعلم الكثير عن عادات المصريين القدماء وبالتالي يصعب علينا التكهّن بما أراده المعمارىون ؛ وقد اعتدنا كثيراً على اعتبار رؤيتهم لكثير من الأشياء حكيمة ومنهجية حتى أننا نعتقد أنهم لم يكونوا ليسلكوا هذا المسلك إلا لأسباب وجيهة . ومقارنة هذه الواقعة بوقائع أخرى قد نتمكن من تفسير هذه المعطيات التى تعتبر من الأمثلة التى نتمتع عليها من أجل إثبات^(١) أن دراسة التقسيم الداخلى للأثار تلقى ببعض الضوء على تاريخ والعادات الخاصة بالمصريين .

إن الأبواب يعوقها حطام كثير لدرجة أنه لا يمكن الدخول منها إلا بالانحناء حتى مستوى الأرض . ويقود الباب الكبير إلى ردهة^(٢) طولها أحد عشر متراً وعرضها ستة عشر متراً وترتكز على ستة أعمدة مقسمة على صفين بينهما ممر يبلغ أربعة أمتار ومترين ونصفاً فى الاتجاه الآخر . إن هذه الأعمدة أقل ضخامة وارتفاعاً من أعمدة الواجهة إلا أن زخارفها وتيجانها تماثلها تماماً . ونجد فى الحوائط الجانبية أمام الستائر الحجرية أبواباً لأربعة قاعات صغيرة عرضها ثلاثة أمتار وطولها أربعة أمتار . ولا يوجد منها ما يتوافق مع الفراغات الموجودة بين العمودين الأوليين على اليمين واليسار وبين حائط الممر إلا أنه يوجد فى

(١) انظر دراسة عن فن العمارة المصرية .

(٢) انظر اللوحة ٤١ ، لوحات المصور القديمة ، المجلد الثانى .

هذا الفراغ قاعات صغيرة مشابهة لتلك التي أشرنا إليها لكن مدخلها مختلف كما سنرى لاحقاً .

ويتسع الممر بعد الأعمدة بعمق القاعات الجانبية الصغيرة ليشكل دهليزاً طوله واحد وعشرون متراً وعرضه ثلاثة أمتار ونصف تقريباً . ونجد في الحائط الموجود أمام المدخل الرئيسي خمسة أبواب مفتوحة عرضها متفاوت.

ويقود البابان الأكثر بعداً إلى قاعتين كبيرتين يبلغ عرض كل منهما أربعة أمتار مع عمق يبلغ اثني عشر متراً . وتبلغ فتحة كل منهما متراً ونصفاً . وقد تم تنسيق هذه الأبواب بشكل متناسق يتناسب مع محور الأثر . أما البابان الأوسطان فقد تم وضعهما بشكل منسق أيضاً وهما أقل عرضاً لكن متساويان في الحجم و يتوافقان مع مساحة الفراغ الموجودة بين أعمدة الممر والحوائط الجانبية، ويقود هذان البابان إلى غرفتين عرضهما مترين ونصف مع عمق تسعة أمتار. وأخيراً نجد باب الوسط أكثر عرضاً من الآخرين وهو يؤدي إلى قاعة طولها اثني عشر متراً نجد بعدها حجرات أبعد ولا تبقى منها سوى أربعة دعائم مربعة الشكل وبعض الأجزاء المقتطعة من الحوائط، وقبل الخروج من هذا النوع من الممرات نرى على اليمين وعلى اليسار غرفتين منفصلتين تحتلان الفراغ الموجود خلف القاعات الوسطى. لقد أشرنا فقط للدعائم الأربعة وللأجزاء المقتطعة من الحوائط ومجموعة الإنشاءات الموجودة بعد ذلك ويحتل الممر الذي تحدثنا عنه منتصف الأثر تقريباً وهو مكشوف ويمكننا أن نقول إنه لم يكن له سقف أبداً إذا نظرنا إلى الكورنيش الموجود به والذي يمر به بالكامل من الداخل.

ولكى نستمر في التعريف بحجرات معبد القرنة سوف نعود إلى الواجهة فقد افترضنا أننا ندخل من الباب الموجود بالوسط، ولذلك سندخل الآن عن طريق الباب الموجود على اليسار أسفل صفة الأعمدة. وقد سبق ولاحظنا أن صفة الأعمدة هذه لا تتناسب مع أى جزء من الستائر الحجرية فوضعها لا يعتبر متناسقاً إلا من الداخل. وقد جعلنا ذلك ندفع بأن المهندس المعماري اهتم أكثر

بالتقسيم الداخلى أكثر من الشكل الخارجى للمعبد .

ويبلغ عرض القاعة الأولى عشرة أمتار وعمقها ستة أمتار، ويرتكز السقف فى المنتصف على عمودين يفصل بينهما ثلاثة أمتار ولا يتعدى سمكهما مترًا واحدًا. وبالتالى فهما يقلان فى الحجم عن صف الأعمدة الخارجى بل وأقل من صف الأعمدة الموجود فى الممر الرئيسى وهما يتناسبان مع مساحة الفرفة الموجودين بها. إلا أن تناسب أجزاءهما وزخارفهما وتيجانها تتماثل تمامًا .

وقد قام السيد "نويه" بملاحظاتة التى ساعدته على تحديد وضع القاعة من فوق سقف هذه القاعة وعلى بعد سبعين سنتيمترًا جنوبى عمود اليسار عند الدخول إلى القاعة.

وعند الدخول إلى هذه القاعة الأولى التى يمكن اعتبارها ممرًا وقبل الوصول إلى الأعمدة منجد يمينًا ويسارًا بابين أحدهما قبل الآخر وهما يتساويان تقريبًا فى الحجم. وعلى اليمين يوجد باب لإحدى الحجرات الصغيرة التى تحدثنا عنها سلفًا وهى التى تلاصق الممر الكبير دون أن تكون متصلة به. ويبلغ طول هذه الحجرة الصغيرة أربعة أمتار وعرضها مترين.

وفى مؤخرة الممر توجد ثلاثة أبواب تتوافق مع الفراغات الثلاثة الموجودة بين الحوائط والمعمودين. ويؤدى الباب الموجود فى الوسط إلى قاعة عرضها أربعة أمتار وطولها سبعة أمتار تقريبًا. أما البابان الآخران فهما موضوعان بشكل متناسق ويؤديان إلى قاعتين بنفس طول قاعة الوسط؛ إلا أن عرضهما يبلغ مترين. ومن الملاحظ أن تتسابق هذه المجموعة الصغيرة يشبه كثيرًا تتسابق الحجرات الأولى التى تحدثنا عنها. لقد سنحت لنا الفرصة كثيرًا لى نشاهد فن المصريين فى إضافة أو تقليل البذخ الموجود فى أعمالهم المعمارية وذلك دون أن يخلوا بأية فكرة أو مبدأ نابع من تقاليدهم.

أما الباب الصغير الموجود على اليسار عند الدخول إلى الممر فهو يقود إلى خارج الأثر، ومن السهل اكتشاف أن ذلك لم يكن استخدامه الأول، فقد كان متصلًا بقاعة مستطيلة عن طريق ردهة، ومازلنا نجد فى هذه القاعة بقايا الحجرات التى تشبه كثيرًا تلك الحجرات الموجودة فى الممر، إلا أن جزءًا كبيرًا من هذه البناءات قد تهدم. وفى مؤخرة القاعة المستطيلة - وهى عمودية على

ولكى تنتهى من وصف آثار القرنة يتعين علينا أن نتخيل أننا انتقلنا من جديد تحت صفة الأعمدة الموجودة بالواجهة . لقد دخلنا تبعاً من بابين من الأبواب الثلاثة الموجودة بها ، أما الباب الثالث الذى نجده على اليمين عندما نقف أمام المعبد فليس أكثر تقاسماً من الباب الثانى بالنسبة للأعمدة ويؤدي هذا الباب إلى مكان يبلغ أربعة عشر متراً على ثلاثة وعشرين متراً تقريباً . وهو مكان لم يبق فيه أى أثر لإنشاءات فى الداخل، ويقع هذا الباب بالضبط فى منتصف المساحة بين الحائط الجانبى للقصر والجزء المتبقى من حائط آخر وكان على الأرجح يحيط بحجرات مماثلة للتي وصفناها فيما سبق . وراء الجزء المتبقى من الحائط وعلى اليسار نرى مدخل قاعة صغيرة متاخمة من جهتها هذه للممر الكبير لكنها غير متصلة به، وقد سبق وتحديثنا عن ذلك أعلاه . ومن الممكن أن يكون موجوداً فى الماضى فى هذا المكان نيشة أحادية الحجر حيث مازال يوجد فى هذا الموضع جزء بارز من البناء ربما كان مستخدماً كقاعدة للنيشة . وفى طرف هذا المكان الذى نقف فيه وفى منتصف عرضة توجد قاعة صغيرة بالعرض فضلاً عن بعض أجزاء متبقية من حائط . ووفقاً لكل هذه المعطيات يمكننا أن نحكم على احتمالية الترميم الذى اقترحنه للأثر، وإن ذلك يعد شيئاً يسيراً ولذلك لم نتردد فى أن نشير على الرسم الهندسى الذى وضعناه إلى الأجزاء جميعها المكونة للأثر وبشكل مميز وخاص .

ونرى من خلال الوصف الذى قدمناه لمعبد القرنة أنه مقسم إلى ثلاثة أجزاء مستقلة بعضها عن بعض بحيث تمثل ثلاثة أجزاء مقسمة بشكل متماثل لكن بمساحات مختلفة . إن هذه التقسيمية التى لا تشبه فى شيء الآثار القديمة الأخرى فى مصر تعد من أهم الأشياء الملحوظة هنا .

ولقد سبق وذكرنا أن سكان القرنة يتسحبون كثيراً إلى داخل المقابر العديدة الموجودة بالجبل المجاور وتعتبر هذه المقابر بالنسبة لهم مناجم لا تنضب للثأئم والجمارين والتماثيل الخشبية الصغيرة أو التماثيل المصنوعة من الفخار أو الأحجار أو البرونز . لقد قمنا بتجميع بعض هذه الأشياء من المواقع نفسها وقد كان من الممكن أن نزداد منها إذا كنا مكلنا بضعة أيام إضافية فى هذه

القرية؛ حيث كدنا أن نكتسب ثقة البائعين أكثر. ويملك سكان القرنة تحت أيديهم العديد من المقابر التي لا يمكن لأحد غيرهم اختراقها ولم يكونوا ليسمحوا لنا بدخولها . وإذا كنا قد نجحنا في زيارة بعض المقابر الشيقة^(١) فإن ذلك يرجع للصدفة التي قادتنا إليها .

وتوجد بعض المقابر على اليمين وفي مدخل وادى الملوك الذى يبدأ خلف القرنة، إلا أنه لا يوجد شيء يضاهى المقابر الرائعة المحفورة فى هذا الوادى والذى يطلق عليه فى هذا البلد "بيبان"^(٢). وأخيراً، وعلى بعد ربع فرسخ شمالي القرنة نجد عند منحدر الجبل ممر منتظم ومتناسق يزيد طوله على مائة متر وعرضه خمسون متراً^(٣) وتأخذ أرضيته شكلاً أفقياً بحيث تكون هذه الأرضية من جانب السهل على مستوى الأرض العادية بينما يكون الجبل على الجانب الآخر عمودياً على ارتفاع ثلاثة أو أربعة أمتار تقريباً بسبب ميل الأرض. ويستخدم هذا الممر كمدخل مشترك بين العديد من المقابر الموجودة عند الجوانب الثلاثة التى تقطع الجبل . وفى مقابل هذه المقابر يوجد رواق مكون من صف مزدوج وأحياناً ثلاثى من الدعامات المربعة المنحوتة فى الكتلة الصخرية. وهذه المدافن مسكونة دائماً وتوجد مخاطرة فى الغامرة بدخولها بالقوة أما الذين جعلوا منها سكناً لهم فقد لاحظوا أننا ندخل من الجانب فينتشرون فى الرواق المتاخم ويعبروا عن استيائهم بصيحات مخيفة ويلقون علينا الحجارة. إلا أنه من المثير أن تتم زيارات هذه المقابر لمشاهدة هذا المشهد المربع لهذا الشعب من سكان الكهوف حيث قيل إن المصريين الأوائل والأثيوبيين كانوا من سكان الكهوف. ولا يمكن أن نرى فى أى مكان آخر فى الكرة الأرضية إنساناً قريباً بهذا الشكل من الوحشية إلا أنه محاط بأكبر عدد من الآثار التى تشهد على الآفاق الواسعة بعقريته .

(١) انظر وصف المقابر، القسم التاسع من هذا الفصل.

(٢) انظر وصف مقابر الملوك فى القسم الحادى عشر من هذا الفصل.

(٣) هذه الأبعاد تم تقديرها بصورة تقريبية.

القسم السابع

وصف أطلال الأقصر

بقلم / جوتوا وديفيليه

مهندسى الطرق والكبارى

عند الوصول إلى الأقصر من أية جهة، لا نرى للوهلة الأولى سوى كتلة هائلة من الآثار القديمة ترتفع بشموخ فوق بنايات حديثة، ويكون هذا هو المنظر الغالب سواء نظرنا إليها من جهة الكرنك أو من جهة سلسلة الجبال العربية أو من الضفة المقابلة للنهر أو عند صعود أو هبوط النهر. وتظهر البنايات الحديثة بالكاد وسط الأطلال والحطام الذى يحيط بها بينما يظهر الصرح والمسلات من بعيد لتقدم للمسافرين والرحالة العاصمة القديمة لمصر.

إن قرية الأقصر وأطلالها تقع على تل واحد من الانخفاض ويرتفع هذا التل تقريباً حوالى ثلاثة أمتار عن مستوى السهل بطول قدره سبعمائة متر وعرض يبلغ ثلاثمائة وخمسين متراً . إن الجزء الشمالى من المعبد متداخل مع القرية ومحاط بها، أما من جهة الجنوب فالآثار يحيط بها مساكن حديثة إلا أنه توجد بداخلها بعض المساكن. وفى طريق الكرنك نجد تلاً^(١) آخر من الانخفاض .

يمتد فى نفس الاتجاه الذى يوجد فيه التل الأول، ويبلغ طول هذا التل ثمانمائة متر وعرضه أربعمائة متر وارتفاعه مترين. وباستكمال المسير فى الاتجاه نفسه نجد بعد ذلك تلاً آخر بنفس الطبيعة إلا أنه أقل ارتفاعاً وأقل امتداداً من السابقين. وفى نفس الاتجاه دائماً وحتى الوصول للكرنك تقريباً

(١) انظر الخريطة العامة لطيبة، اللوحة رقم ١ لوحات المصور القديمة، المجلد الثانى، وانظر كذلك الخريطة الطبوغرافية، اللوحة رقم ١، لوحات المصور القديمة، المجلد الثالث.

توجد هضاب مماثلة تشكل مدرجاً يتجه تجويفه نحو النيل. ومن الجانب الجنوبي الشرقي توجد غابة من أشجار نخيل البلح مزروعة على تل اصطناعي مرتفع قليلاً عن مستوى السهل ويبدو وكأنه البقية التي تستكمل هذه الأطلال. ومن بين كل التلال التي ذكرناها- باستثناء ذلك الموجود به قرية وآثار الأقصر- لا يوجد تل به مساكن قديمة أو حديثة، ومع ذلك فهذه التلال مليئة ببقايا بنايات خاصة تشكل حى طيبة ويشكل المعبد العلامة المميزة له .

ومنذ لحظة وصولنا إلى الأقصر وإذا كان تذوقنا للفنون والآثار هو الذى قادنا إليها سنجد أنفسنا سريعاً أمام مكان كبير مغطى بالأنقاض الأثرية التى تفصل بين النهر والأثر ، وسنجد أنفسنا فجأة وسط غابة من الأعمدة يتراوح محيط دائرتها بين ستة أمتار^(١) وعشرة أمتار^(٢) . ويوجد على اليمين ممرات عديدة وعلى اليسار مسلات كتلة الصرح الكبيرتين ، حيث تحيطنا العظمة والروعة من كل جانب. وخلال رحلتنا هذه نعبّر مرات عديدة من أروقة وصفوف من الأعمدة ونسلك تلال مرتفعة لنحصل على رؤية جامعة لهذه الأطلال ونشعر برغبة فى الإسراع لرؤية هذا المشهد، وكان هذه الآثار ستتهار فجأة وتختفى للأبد . وعقب هذا الفحص غير الدقيق والذى أنهك الفكر والأعين نعود لمركبنا مندهشين أكثر منا راضين. فإذا كانت تهديدات الشعب القلق أو رغبة أحد الشيوخ قد أجبرتنا على ترك هذا المكان سنجد أننا لم نكوّن عن آثار الأقصر سوى أفكار مشوشة وإذا ما حاولنا تحليل وعرض ما شاهدناه فسنجد أننا نعبّر بشكل غير واضح عن هذه الكتل الأثرية التى شاهدناها، فنبالغ فى الأوصاف المميزة لهندستها المعمارية دون أن نتحدث عن جماليات التفاصيل التى ترجع لدقة التنفيذ التى لا يمكن وصفها بالدقة التى تستحقها، حيث يفقد كل شيء طبيعته الحقيقية ولا تكون الأوصاف التى تقدم سوى نتاج أفكار خاطئة. إن أخطاء المسافر تؤيد وتدعم هذه الأفكار المسبقة الموجودة لدى القراء الذين لا يرون فى هذا الأثر سوى كتلة غير متناسقة ودليل على البربرية والجهل من

(١) ثمانية عشر قدمًا وخمس بوصات.

(٢) ثلاثون قدمًا وتسع بوصات.

جانب من شيدوها . تلك هي بالتقريب نتائج الرحلات التي تمت في مصر قبل البعثة الفرنسية لها .

أما إذا تمكنا على العكس من تذكر بعض الأشياء التي تلفت الانتباه ونحن في حالة من الهدوء والأمن حيث نجتمعها ونربط بينها بشكل منظم سنستطيع بسهولة أن نضع خطة فحص أكثر منهجية للقيام بأبحاث جديدة . وتلك كانت الحالة التي توفرت لنا عندما وصلنا إلى هذا المكان، فقد كان من السهل علينا أن نلاحظ أننا قمنا بالدخول إلى المعبد عن طريق أحد الأجنحة الموجودة في منتصف طوله، وأتينا خلال خط سيرنا غير المنتظم لم نتمكن من تكوين فكرة صحيحة عن مجمل هذه الآثار .

لقد حاولنا بالتالي الدخول للأثر من داخل القرية عند الميدان الموجود أمام الصرح الأول ، ويمكن الوصول له باتباع طريقين، الأول يبدأ من الشاطئ الذي نتخذه عادة ويؤدي إلى مدخل المعبد مروراً من فوق الأنقاض الواقعة بجانب المساكن الحديثة وعن طريق الدوران مرتين في الاتجاه المعاكس مروراً بالشوارع الضيقة . أما الطريق الثانية فتبدأ من عند الكرنك وهي في الواقع الشارع الرئيسي للأقصر وهي على الأرجح الطريق القديمة التي كانت تجمع بين الحيين الواقعيين على الضفة الشرقية للنيل في طيبة ويوجد على طول هذه الطريق وحتى الكرنك بقايا تماثيل أبي الهول، مما يجعلنا نظن أن هذه الطريق كانت تمر بين صفيين منها . ونجد في بعض الأماكن بقايا لقواعد تماثيل وفي أماكن أخرى بقايا أبي الهول له جسد أسد ورأس إنسان، وكلما اقتربنا من الكرنك كلما زادت هذه البقايا وكلما أصبحت ملامحها واضحة، أما في الكرنك فتوجد تماثيل أبي الهول كاملة وموضوعة على قواعد . إذاً فمن المؤكد أنه كان يوجد في هذا المكان طريقاً لتماثيل أبي الهول طوله ألفا وثلاثمائة متر . وأن هذا الطريق كان يبدأ من الباب الجنوبي للكرنك في اتجاه المدخل الرئيسي لمعبد الأقصر . وفي أوقات فيضان النيل كانت المياه تصل لهذه الطريق . لا يمكن الاعتقاد بأنها كانت تصل أيضاً له في زمن ازدهار طيبة وأن هذه التماثيل الموجودة على ضفاف إحدى القنوات كانت وقت الفيضانات مغطاة بالمركب وأن هذه القناة كانت بعد انحسار المياه من أهم الشوارع الرئيسية في المدينة .

عندما نصل امام معبد الأقصر تأخذنا دهشة وإعجاب كبيران من الحجم الضخم لهذه الآثار، إلا أن أول ما يلتفت انتباهنا وجود مستلتين من الجرانيت الأحمر. إن الجودة العالية التي يتسم بها هذا الحجر الذي لا نجده إلا في مكان واحد بمصر قد تكون سبباً كافياً بالنسبة لنا لكي نعتقد بأن المسلات كانت مصنوعة من نفس أحجار جبال أسوان، ولم تكن قد اعترفنا بوجود آثار واضحة لاستخدام هذا النوع من الآثار^(١) في المحاجر المجاورة لهذه المدينة. إن الكلمات الهيروغليفية التي تزين هذه المسلات الموجودة في الأقصر تم نقشها بمنتهى الدقة وقد زادت صور الحيوانات من جمال ودقة هذا النقش حيث زادت من نقاء ووضوح التصوير. وقد تم كتابة هذه الكلمات الهيروغليفية على ثلاثة خطوط أو أعمدة رأسية، وعلى العمود الموجود في الوسط تتميز هذه الكتابات الهيروغليفية بسطح أملس نقش غائر يبلغ خمسة عشر سنتيمتراً. أما الأعمدة الجانبية فقد تم نقشها عن طريق النقر وكانت الأجزاء الأمامية تتميز بدقة شديدة. إن هذا الفارق في النقش بالإضافة إلى عمق النقش الموجود في الوسط - والذي يبلغ ضعف النقش الموجود في الأعمدة الأخرى - يعطى اختلافاً في الظلال وطابعاً متغيراً؛ حيث إن مثل هذه التناقضات تزيد من وضوح الشيء ونقائه مما يسهل إدراك أدق التفاصيل. وقد كان هذا بالطبع هو هدف الفنانين المصريين ولا نستطيع أن نتخيل كيف رأى البعض في هذا نتيجة عدم دقة وعدم جودة في حين أن ذلك نتاج توليفة ذكية وفريدة.

إن أضلاع المسلات حادة ومصقولة جيداً إلا أن ما يبدو غير مألوف هو أن واجهاتها ليست مسطحة تماماً فهي من الداخل محدبة بدرجة أربعة وثلاثين ملليمترًا.^(٢) وقد تم تنفيذ هذا التحدي بنائية وانتظام فائق لدرجة لا تدع مجالاً للشك في أن ذلك كان شيئاً متعمداً. وسيكون من الخطأ أن نبحث عن أسباب

(١) انظر وصف أسوان، الفصل الثاني، دراسة عن استغلال محاجر الجرانيت عند المصريين القدماء وانظر كذلك دراستنا عن فن العمارة.

(٢) أي خمسة عشر سطرًا.

ذلك بحسابات دقيقة، إلا أننا نعلم أن المصريين كانوا يملكون صبراً والتزاماً؛ فيما يتعلق بالملاحظات الدقيقة والظواهر الطبيعية، والأمر هنا يتعلق بإحدى الظواهر التي لم تخف عليهم. ذلك لأن الواجهة المضاءة من المسلة تظهر في ضوء الشمس بشكل بارز ومهما كانت دقة تنفيذها فهي تشكل دائماً جانباً من أسطوانة قطرها صغير للغاية ترسم عليها أشعة الشمس المضيئة خطاً لامعاً. أما الضلع المقابل فهو على العكس يشكل خطاً مظلماً بالمقابلة بالواجهة المضاءة. إن التجربة تثبت كل يوم أن مثل هذه التباينات تحدث نوعاً من الخداع البصري لا يمكن للعين أن تقاومه مهما كانت خبيرة حيث تظهر الأجزاء المجاورة للأجزاء المضيئة جداً أكثر ظلمة من حقيقتها والعكس صحيح حيث تظهر الأجزاء المضيئة والمجاورة للأجزاء المظلمة أكثر إضاءة من حقيقتها. وينتج عن ذلك أنه بافتراض أن واجهة المسلة مسطحة تماماً تبدو الأجزاء السطحية والمجاورة للأضلاع اللامعة منحرفة بعض الشيء بالنسبة للأشعة المضيئة خصوصاً وأنها قد فقدت ظاهرياً بعض من ضوئها بسبب هذا التباين. وعلى العكس، فإن الأجزاء المجاورة للأضلاع المظلمة تبدو أكثر إضاءة وبالتالي أقل ميلاً تجاه نفس هذه الأشعة. إن السطح المستوى للمسلة يجب إذن أن يبدو محدباً، وهذا ما قد لاحظته المصريون على أوائل الآثار التي شهدها وأرادوا بالتالي أن يتفادوه بإعطاء واجهات المسلات هذا التعذب الخفيف من الخارج. وقد تحدث "زويجا" في المؤلف^(١) العلمي الذي قدمه لنا عن نفس الملاحظات حيث توصل إليه بنفسه فيما يتعلق ببعض المسلات الموجودة في روما.

إن المسلتين الموجودتين في الأقصر لكل منهما أبعاد مختلفة، فذلك الموجودة على اليسار أكثر ارتفاعاً حيث يبلغ ارتفاعها خمسة وعشرين متراً وثلاثة سنتيمترات بما فيها القمة الهرمية التي تبلغ مترين وستة وخمسين سنتيمتراً ومن المفترض أن تزن هذه المسلة سبعة وخمسين ألفاً وتسعة وستين كيلو جراماً^(٢).

(١) تكون التماثيل كثيرة ومربعة، ممتدة في طولها، بالإضافة إلى أهرام صغيرة ومسلة طويلة. ونذكر على سبيل المثال مسلة مالتوناوس وهذه الشقفة في متحف باتونونيوس في كاتانيا (عن أصل واستخدام المسلة ٢، ص ١٣٢).

(٢) أي خمسمائة وخمسة وعشرين ألفاً ومائتين وستة وثلاثين ليبرة.

أما المسلة الغربية فيبلغ ارتفاعها ثلاثة وعشرين متراً وسبعة وخمسين سنتيمتراً وإذا افترضنا أن القمة الهرمية قد تم ترميمها فيبلغ عرضها مترين وتسعة وثلاثين سنتيمتراً عند قاعدتها ومن المفترض أن يكون وزن هذه المسلة اثنين وسبعين وستمائة اثنين وثمانين كيلو جراماً^(١)، وأحد أضلاعها البارزة مكسوراً حتى ارتفاع ثلاثة أمتار فوق القاعدة. وما زالت القمة الهرمية للمسلة الكبيرة محتفظة بحالتها الجيدة أما القمة الهرمية للمسلة الصغرى فلا يوجد منها سوى نصفها. وإذا كان من الصعب الاعتقاد بأن هذه القمة الهرمية الأخيرة قد تم تصميمها بهذا الشكل فإنه من الصعب كذلك اكتشاف سبب تحطمها ونعترف بهذا الصدد بأنه لم يتبادر إلى ذهننا أى سبب مقنع.

ونلاحظ بأسف شديد أن مسلتى الأقصر الموضوعتين أمام نفس الأثر تقعان على نفس مستوى النظر. وبالتالي فإنه بالنظر إلى إحدهما يتبين أن أبعادهما ليست واحدة. إن عدم التناسق هذا لا يبرره سوى صعوبة تنفيذ آثار متشابهة تماماً ، خاصة وأن الأعمال التى تتطلبها إنشاء مسلة ليست باليسيرة حيث كان الهدف هو إنشاء مسلة ذات أكبر أبعاد ممكنة . وبالتالي يتطلب ذلك البحث داخل الجبل عن كتلة من الجرانيت لا يوجد بها أى شقوق أو عيوب بحيث يتراوح طولها بين خمسة وعشرين متراً وثلاثين متراً ويكون عرضها أربعة أمتار، وهناك العديد من الأعمال التمهيدية التى تسبق اكتشاف هذه الكتلة الصخرية. وعقب التوصل إليها يتم انتزاعها من الصخور المحيطة بحيث يتم تجهيز المسلة فى الموقع نفسه ثم يتم فصلها عن الصخر. إن الاحتياطات اللازمة لهذه العملية الأخيرة كبيرة؛ لدرجة أنه على الرغم من تقدم الفنون الآلية فى أوروبا لا يمكن لأحد حالياً أن ينجز فى هذا المشروع مثل المصريين. ما هى فى الواقع الوسائل المستخدمة لكى يتم فصل كتلة حجرية سمكها ثلاثة أمتار فقط وطولها ثلاثون متراً من جميع جوانبها؟ حيث يتعين علينا أن نلاحظ أن الجرانيت يظهر مقاومة من جميع الجهات ولا يوجد به مروق ولا تساعد على فصله من جهة أسهل من الجهة الأخرى. لقد وجدنا فى أماكن مختلفة ودخل محاجر بقايا بعض

(١) أى ثلاثمائة اثنين وخمسين ألفاً وسبعمائة وستين ليبرة.

الأوتاد التى كان يستخدمها القدماء للحصول على الجرانيت، حيث كانوا يضعون هذه الأوتاد وفقاً لطول الكتلة التى يريدون انتزاعها وكانت تلك الأوتاد من المعدن أو الخشب. فحين كانت هذه الأوتاد من المعدن كان يتم الدق عليها جميعاً فى نفس الوقت وعندما تكون من الخشب كان يتم تنديتها حتى تصبح حركاتهم متساوية ومتتابعة.

وعندما تنفصل الكتلة عن الصخرة كان يجب وضعها على أرضية مستقيمة ومرنة بعض الشيء حتى تتوافر على مدى طولها مقاومة موحدة ثم يتم نقلها بعد ذلك حتى تصل للنهر. وكانت بعض المحاجر تقع على ضفاف النيل وكانت مياه الفيضانات أحياناً ما تغطى هذه الصخور مما كان يساعد على نقلها فى مراكب. أما بالنسبة للمحاجر الأخرى خاصة تلك التى وجدنا فيها مسلات لم يتم الانتهاء منها فقد كانت على بعد مسافة كبيرة من النهر. إن النقل النهري أو المائى سهل التخيل ولقد كان بلا خلاف أكثر الخطوات سهولة على الرغم من أنه كان يتطلب احتياطات كثيرة . ولقد أخبرنا بلىنى بالتفصيل بالإجراءات المتبعة لعملية النقل هذه . ولتوصيل المسلة إلى المكان المخصص لها كانت الوسيلة الأكثر أماناً والأكثر سهولة والأقل تكلفه ربما هو حفر فرع من النيل على شكل قناة يتم ردمها بعد ذلك. وتستخدم هذه القناة ليس فقط لنقل المسلات بل ونقل كل المواد واللوازم الخاصة بالأثر أيضاً . إن تشييد مسلة ونقلها من العمليات التى لا يمكننا أن نعلم الكثير عنها حيث كان يتطلب ذلك من المصريين بذل كل مواردهم ومعارفهم الأكيدة.

إن الصعوبات العديدة التى تعترض طريق مثل هذه المشروعات تجعلنا نفترض أن المصريين قد أخفقوا فى بعض الأحيان فى تنفيذها وأن المسلات لم تكن تحتفظ دائماً بالأبعاد المتوقعة لها من البداية. كان يتم استخدام كتلة الجرانيت بحجمها وطولها الذى تخرج به من المحاجر؛ إلا أن العديد من الحوادث قد تضطربهم إلى تصغير طولها الأصلي، فلم يكن تصغير حجم المسلات أبداً شيئاً إرادياً، وإن لم يكن المصريون يرغبون فى وضع مسلتين متشابهتين واحدة فى مقابل الأخرى مثل مسلتى الأقصر، لأن أثر من هذا النوع

يكتسب قيمته من كبر حجم أبعاده . وقد قام المهندس المعماري لملاج هذا الاختلاف في طول المستلتيين بوضعهما على قواعد غير متساوية بحيث تكون المسلة الصغرى مرفوعة على القاعدة الكبيرة بارتفاع يغطى نصف الفارق في الطول، فضلاً عن ذلك، فقد تم وضع هذه المسلة الصغرى متقدمة قليلاً عن الأخرى بحيث يعطينا ذلك انطباعاً بأنهم أرادوا تضخيم أبعادها ظاهرياً عن طريق وضعها على مستوى أقرب لعين المتفرج الذى ينظر إليها . إن هذا التصنع هو الذى جعلنا نشبه - إذا كان من الممكن تشبيه أشياء صغيرة بأخرى كبيرة- ذلك الصائغ الذى يحاول جعل حجرين كريمين متماثلين على الرغم من اختلاف حجمهما فيستخدم كل موارد فنه لإخفاء الفوارق بينهما دون أن ينقص من قيمتهما الحقيقية .

إن الكتابات الهيروغليفية المنقوشة على مسلات الأقصر تبدو للوهلة الأولى مشوشة وغير منظمة حيث يبدو وكأنه تم الإكثار منها لتغطية سطح المسلة وأنه إذا حاولنا التنسيق بينها سنجد أنها لا تمثل معنى مترابطاً ، هكذا رأها الرحالة الذين سبقونا وتحدثوا عنها . إلا أنه بإعادة رسمها وجدنا أنه هناك نظام يسود عملية توزيعها على المسلة ، فقد لاحظنا أنه على عدة واجهات متشابهات تظهر بمقارنتها بعضها ببعض أنها تشتمل على تقسيمات داخل الجمل الطويلة يسهل تفسيرها . هكذا يمكن فى البداية ملاحظة أن الأجزاء الأكثر ارتفاعاً فى هذه اللوحات تختلف قليلاً على ارتفاع أربعة أمتار على الأوجه الستة التى قمنا برسمها بحيث يكون لها تقريباً نفس المعنى . وربما تكون عبارة عن الألقاب المتعددة التى تذكر بكل الصفات الحقيقية أو المتخيلة لشخصية مهمة كما اعتادت أن تفعل الشعوب القديمة فى الشرق . وسوف نرى أيضاً أن ثلاثة الأعمدة الرأسية لهذه الكتابات الهيروغليفية التى تغطى ارتفاع واجهة للمستلتيين ليس لها معنى مستقل على الرغم أن كلاً منها يظهر مختلفاً عن الآخرين . ويبدو هذا الشبه بوضوح أكثر عند الخططين الأول والأخير حيث نرى الحروف الرئيسية موضوعة بتناسق رائع ودقيق . ولا يعمين علينا أن نفترض أن كتابة مثل هذه الجمل الهيروغليفية كان شيئاً سهلاً بالنسبة للفنان بحيث يستطيع القيام بتطابقات دقيقة بهذا الشكل ولا يمكننا أيضاً أن نرجع ذلك للصدفة . وأخيراً ،

ليس من الممكن أن نقبل فكرة أن تكون هذه الكتابات الهيروغليفية مجرد زينة لأنه بخلاف أن ذلك يتناقض مع كل الشهادات التاريخية، فإننا يجب أن نعتبر أنه في هذه الحالة سيكون التناقص كاملاً وليس جزئياً، وبالتالي يجب علينا أن نعود إلى النتيجة الأولى وهي أن فعوى الثلاثة خطوط الرأسية خاصة تلك المجاورة للزوايا هو نفسه تقريباً. وبالفحص الدقيق يمكننا أن نقسم كل عمود إلى أجزاء جمل عن طريق الجمارين أو الخراطيش المتطابقة والموجودة على ارتفاعات مختلفة .

وبتقسيم هذه الجمل الطويلة ومقارنة أجزائها المختلفة لن يكون مستحيلًا أن ينجح أحد العلماء الضالعين في دراسة اللغات الشرقية والمواكبين لأحدث الأبحاث الخاصة باللغة الهيروغليفية- في تفسير هذه النقوش الهامة والخالدة التي لم يستطع الزمن أن يمحوها؛ إلا أن مثل هذا العمل يفوق قدراتنا ويخرج عن نطاق موضوعنا الأساسي، إذاً فلنعد إلى وصف معبد الأقصر.

وخلف المسلتين نرى يميناً ويساراً وجهي لتمثالين ضخمين تفتش أجزاؤهما تحت الأنقاض ، ووجهاها محطمة تمامًا بحيث أصبح شكلهما غير واضح وقد استلزم الأمر وقتاً طويلاً ووسائل متعددة لفصل الأجزاء المحطمة عنهما . ولا يرجع تحطيم هذين التمثالين إلى أهل الأقصر اللامباليين الضمفاء لأن الأجزاء المدبونة ليست أحسن حالاً من بقية الأجزاء. إن الحفائر التي قمنا بها حول التمثالين ساعدتنا على معرفة أبعادها كاملة وتمكننا بالتالي من رسمهما بدقة. يوجد فوق رأس كل منهما تاج مرتفع . وتحت التاج يظهر الشعر مصفف بعناية ويفطيه شعر مستعار جميل به طيات عديدة تبدأ عند الجبهة لتجتمع خلف الرأس في حين ينسدل طرفاها على الكتفين وفوق الذراعين. ويرتدى التمثالان قلادتين يبدو عليهما الثراء والبذخ ويوجد أعلى الأذرع وأمامها نقوش خراطيش تحتها كتابات هيروغليفية. والرداء الوحيد الموجود عليهما عبارة عن منزر مخطط ومتموج ومعه نطاق معقود أسفل الخصر وفوق الركبتين .

ونحت كل من التمثالين من حجر واحد جرانيت أسوان وهو خليط بين الجرانيت الأحمر والأسود. ويوجد على تاج التمثال الفرى حية ذات لون أصفر واضح .

ويستند التمثال الفرى على قائم صغير منحوت فى نفس كتلته الحجرية. وتتشابه الكتابات الهيروغليفية التى تزين واجهاته الثلاثة مع الكتابات الموجودة على مسلتى الأقصر، حيث نرى عليها - كما على مسلتى الأقصر - قران مصور بجزئه الأعلى ويوجد أسفله صقر وعجل. ولم تتمكن من التعمق فى المقارنة نظراً لتكدم الأثر .

وخلف التمثال الشرقى يوجد مسند من الجرانيت قليل السمك وبشكل جزءاً من كتلة التمثال نفسه . وينتهى هذا المسند بشكل دائرى فى جزئه الأعلى وهو مغطى بكتابات هيروغليفية جميلة تتشابه فى شكلها وطريقة توزيعها مع الكتابات الهيروغليفية الموجودة على مسلتى الأقصر^(١) ، إن هذا التشابه الموجود بين النقوش الهيروغليفية للمسلات والتمائيل الضخمة إنما يعتبر دليلاً - من بين مئات الأدلة - على أن هذه الآثار لم يجمعها فى هذا المكان كما يميل البعض للاعتقاد - شعب ليس على دراية بديانة ومعارف القدماء المصريين .

ويبلغ ارتفاع التمثالين ثلاثة عشر متراً فوق الأرضية القديمة، ولم تصل الحفائر إلا حتى منتصف المساق وقد تم ترميم الباقي وفقاً لأبعاد الأجزاء المعروفة. وقد تم حساب ارتفاع القواعد وفقاً للأرضية التى تقف عليها السلطان. ويجلس التمثالان على قواعد مكعبة ويبلغ ارتفاعهما تسعة أمتار من فوق الرأس وحتى أسفل القدمين؛ أما الجذع فيبلغ ثلاثة أمتار وخمسين سنتيمتراً. وتبلغ السيقان الطول نفسه. وإذا ما كان التمثال واقفاً سيكون طوله تقريباً ثمانى هامات وثلثين أو ثلاثة عشر متراً . وقد تم قياس المسافة بين الكتفين فكانت أربعة أمتار ويبلغ طول إصبع السبابة أربعة وخمسين سنتيمتراً، أما باقى المقاسات فقد تم تدوينها على الرسومات^(٢) .

وعلى نفس الخط مع التمثالين وعلى بعد أربعة عشر متراً تقريباً لاحظنا من

(١) انظر اللوحات رقم ١١ و ١٢ و ١٣، لوحات المصور القديمة، المجلد الثالث.

(٢) انظر اللوحة رقم ١٣، لوحات المصور القديمة، المجلد الثالث.

أعلى آثار الأقصر وجود رأس لتمثال آخر بدا لنا بنفس أبعاد التمثالين اللذين تحدثنا عنهما، ومن المحتمل جداً أن يكون هناك تمثال آخر في الجهة الأخرى. وقد كان من المستحيل أن نتمتع في أبحاثنا في الاتجاه المحتمل وجود هذا التمثال فيه أو أن نقرب حتى من ذلك التمثال الذي رأيناه حيث أنهما محاطان بمساكن حديثة وقد رفض سكانها أن يسمحوا لنا بالدخول في كل مرة حاولنا فيها ذلك. وإذا ما كنا حاولنا اختراقها بالقوة كنا سنفقد الهدوء الذي نعمنا به وسط أطلال طيبة.

ويعد التمثالين مباشرة يوجد صرح مكون من كتلتين هرميتي الشكل يوجد بينهما باب ارتفاعه سبعة عشر متراً ويعلوه إفريز أنيق لم يبق منه إلا أجزاء بسيطة. وترتفع هذا الصرح لمسافة ستة أمتار فوق هذا الباب القديم ويمتد لمسافة ثلاثين متراً على كل جانب. ومن جهات عديدة يعد هذا الأثر ذا شأن كبير، وهو مغطى بنقوش كثيرة من بينها أشكال هامة استطعنا أن نميزها رغم تدهور حالها.

وعلى الجانب الشرقي نرى محاريبين يقودون عربات تجرها أزواج من الخيول وبعض منها مقلوب وأخرى تعبر نهر وبعض آخر يمر فوق جنود الجيش المهزوم ويتخطى بنصر كل المقبات. وفي المقدمة نجد بطلاً واقفاً يلفت الانتباه نظراً لضخامته وموقعه من المعركة حيث يقف فوق إحدى العربات ممسكاً بقوس في يده ويبدو عليه أنه يعلن النصر. ويعلو هذه اللوحة معسكر ملهى بالخيام. وعلى الجانب الغربي للبوابة نجد أحد المنتصرين واقفاً فوق عربته ومستعرضاً السجناء المربوطين بالسلامل ونلاحظ أيضاً عليه سلوكاً منتصباً وقرايين مقدمة للألهة. وتبدو هذه اللوحات وكأنها تعبر عن إحدى الحملات المنتصرة للمصريين.

ويعرض هذه اللوحات أمام أعينهم بشكل مستمر توحى إليهم رؤيتها بالإحساس بالعظمة ويحب العظمة والاحترام المطلق للملوكهم وبالتبجيل العميق للألهة فقد كانت هذه اللوحات معروضة في المعابد التي يحضر إليها المنتصرون لكي يضعوا بخنوع أمام آلهتهم الفنائم التي كسبوها من حملاتهم البعيدة.

أما الجزء العلوى للباب الكبير والذى يفصل بين كتلتى الصرح فهو منهاى بالكامل، ومع ذلك تمكنا من قياس أبعاد الإفريز من خلال البقايا التى مازالت موجودة، وبين الكتفين تم بناء جدار كبير من الحجر الخام وبمواد عتيقة وقد تم إنشاء باب صغير داخل هذا الجدار يصل ارتفاعه لمتى ونصف تقريبًا .

ولا تبدو هذه المنشأة الأقل قدمًا من المعبد حديثة على الرغم من ذلك لأنها منذ وجدت تراكم حولها ما يقرب من متر والثين وستين من مائة من الحطام. ولا نستطيع فى الواقع أن نعبر من هذا الباب إلا بالهبوط من جانب لنماود الصعود من الجانب الآخر وباتخاذ منحدرات وعرة . ولم يعد سكان الأقصر يشيدون مثل هذه البنايات القوية إلا أنهم يستخدمون هذا الباب لفلق أحد أحياء القرية المبني داخل المعبد .

وبعد المرور من بوابة الأعمدة نجد أنفسنا وسط مساكن حديثة لكن رديئة حيث تحجب المنشآت القديمة الأثرية الموجودة فى هذا المكان. نرى فقط على اليسار بعض الكتل الضخمة من الحجر الرملى عليها نقوش هيروغليفية، مما يدل على وجود أجزاء آثار مدفونة. وتمثل هذه الكتل الحجرية جزءًا من عتب المر، إلا أنه يمكننا أن نعتبر هذه الأحجار بقايا منشآت إذا لم نتخيل الارتفاع الذى نتواجد عليه فوق أرضية الأثر. وقد كانت هذه هى فكرتنا الأولى إلا أن الفحص الدقيق قد أظهر لنا وسط هذه الكتل بعض آثار لوجود تيجان أعمدة، وإذا توغلنا إلى اليسار عن طريق بعض المنازل الحديثة التى لم تؤثر عليها التربة بعد سنجد أعمدة ظاهرة فى جزء كبير منها . وقد تم استخدام هذه الأعمدة لإقامة إنشاءات جديدة، وقد قام سكان الأقصر بتقسيم الفراغات الموجودة بين أعمدة المر فيما بينها لى يستخدموها كإسطبلات ومساكن ومدرسة عمومية ومسجد. إن جهل وتعصب المسلمين الذين قابلناهم فى هذا المكان يتنافى تمامًا مع المعارف الواسعة التى كانت سائدة وقت إنشاء معبد الأقصر، وهذا التقابل ليس أهلى وضوحًا من ذلك الموجود بين المنازل الحديثة والآثار العظيمة التى تستند إليها مباني قائمة من الطوب اللبن.

إن الأعمدة التى أشرنا إليها فى الرسم الهندسى^(١) متداخلة بالكامل مع كتلة الإنشاءات الحديثة، وهى متفرقة بين المنازل المختلفة ومن الصعب الوصول إليها وقد عانىنا الكثير حتى نتعرف على موقعها وشكلها . لا ينظر سكان هذه المنطقة أبداً إلى أعمالنا إلا بشيء من الخوف، إلا أنه بفضل المثابرة توصلنا إلى قياس كل الأجزاء حتى نضع التصميم الهندسى لها. فنرى فى هذا المكان أن الأعمدة تشكل رواقين يبدأ كل منهما من جانبي الصرح ويمتدان على الجانبين حتى يصلا لثلاثة أرباع الكتلتين الهرميتين ثم يدوران بشكل عمودى على نفسيهما ليمتدا فى هذا الاتجاه لمسافة خمسة وخمسين متراً ثم يدوران أخيراً ليشكلا فناء مستطيلاً مساحته ألفا وأربعمائة وخمسة وسبعون متراً . ويوجد صرح أقل ضخامة من الأول وتشكل مؤخرة صف الأعمدة ولم يتبق منه سوى بعض الأجزاء الموجودة على نفس مستوى الحطام من جهة الشرق. وعلى الجانبين داخل الفناء يوجد على الأرجح تمثالان ضخمان مشابهان للتماثيل الموجودين فى مقدمة الصرح الأول . إن الأرضية فى هذا المكان غير مستوية لدرجة أننا لا نرى أى شيء من التمثال القريب وأن الشيء الوحيد الذى يظهر من التمثال الشرقى هو قمة التاج التى يمكن رؤيتها من فوق الحطام ، ولقد سبق ومررنا عدة مرات بجانب هذه الكتلة الجرانيتية دون أن نكتشف ما يمكن أن تشكله.

إن الأعمدة ليست ضخمة لكنها تتميز بشكل وطابع خاص، ومن الملاحظ أن ذلك "النظام" - إذا جاز لنا استخدام هذا التعبير - هو خاصية تتميز بها طيبة حيث نجد فى كل أركانها ولا نجد فى أماكن أخرى إلا فيما ندر^(٢). يتميز الجزء الأسفل من تاج العمود بأنه منتفخ بنسبة ربع أو خمس قطر العمود ويعطى شكل تجمع بداخلها ثمانية براعم لأزهار لوتس مقطوعة تتوافق مع سيقان الجزء الأسفل من العمود الذى يأخذ شكل عمود مركب - ويوجد فوق تيجان الأعمدة مكعبات تتساوى جوانبها مع قطر الجزء الأعلى من العمود. وتحمل هذه الأجزاء

(١) انظر اللوحة رقم ٥، لوحات العمود القديمة، المجلد الثالث.

(٢) انظر دراستنا الثامنة عن فن العمارة المصرية.

العتب الذى يتلقى من الداخل أحجار السقف والمزين من الخارج بقضيب أفقى يعلوه كورنيش ، ويبلغ ارتفاع هذه الخرجة ضعف ارتفاع تاج العمود، ولا تتصف الزخارف الموجودة عليه بالانسجام فهى فى معظمها عبارة عن كتابات هيروغليفية منقوشة بعمق شديد .

أما بهو الأعمدة الكبير الذى تحدثنا عن أجزائه تباعاً فهو يحدث فى مجمله وبانتظامه واتساعه أثراً كبيراً فى النفس .

وفى الكثير من الآثار المصرية نرى أفتية محاطة بأروقة مكشوفة وأحياناً ما توجد هذه الأروقة من جانبيين أو ثلاثة فقط ويوجد أروقة مشابهة لها فى فيلة وإدفو وفى كل آثار طيبة تقريباً ، إلا أنه لا يوجد فى مثل اتساع أروقة الأقصر إلا فى الكرنك الذى يفوق كل آثار مصر فى كل شيء . لقد قام العرب بمحاكاة نظام ووضع مثل هذا البهو فى مساجدهم ، فهذا التسميق مناسب جداً للأماكن الجنوبية لأنه يوفر فى جميع ساعات النهار ملجأ من أشعة الشمس الحارقة .

إن أعلى الأروقة الموجودة فى بهو الأعمدة يشكل اسطحاً واسعة، ويوجد فى الجزء الشرقى من الصرح باب صغير يؤدى إلى سلالم تصعد فى خط مستقيم فى اتجاه أقصى طول للأثر وكانت تقود غالباً إلى الباب الرئيسى وممر مكشوف مشابه لذلك الذى وجدناه فى آثار أخرى على هذه الشاكلة . أما حالياً فيؤدى هذا الباب إلى الجدار الحجرى الذى تم بناؤه فى وقت لاحق فى هذا المكان . ويوجد فى الأمام مدخل سلالم ليست إلا امتداد للسلالم التى تحدثنا عنها . وبسبب عدم ارتفاع الجدار الحجرى بشكل كبير ينعين تسلق أجزاء عديدة باقية للوصول لهذا السلم، وتبلغ درجات هذا السلم أربعة وعشرين سنتيمتراً تقريباً . ويمترض الدرجة الخامسة عشرة حجر كبير منفصل عن أحد الجدران .

ولذلك لا يتيسر صعود هذه الدرجات إلا بالتمرض للانزلاق من فوق الكتل المتناثرة . إن أسطح الصرح تبلغ نفس مستوى قضيب الكورنيش بحيث يعطى هذا التسميق شكل درابزين ولقد تمكنا من هذا المكان المرتفع أن نلاحظ وسط المساكن الحديثة وجود التمثال الضخم الذى يشبه التمثالين الموجودين بالقرب من المستطين، ولقد استعملنا أيضاً من هذا الموقع أن نستخدم مقياس المساحة ذى

العديسات لكي نكتشف الزوايا المختلفة التي ساعدتنا على ربط الأقصر بالآثار الأخرى الموجودة في طيبة على الرسم الهندسي الذي وضعناه (١).

ويتسم الجزء الشرقي للصرح بأنه مدرج للغاية ولا يمكن الوصول لقمته إلا بالمرور بصعوبة بالغة من خلال فرجات أرادت الصدفة وحدها أن تظل موجودة بين الأحجار الضخمة. ولم نستطع التوصل للسلالم التي تؤدي إلى السطح ولا التحقق من إمكانية اتصال المنطقة أسفل الأروقة الموجودة بيهو الأعمدة بالسلالم الموجودة عند الصرح. ومن المرجح أن تكون مثل هذه الاتصالات موجودة وبكثرة ونحن نعتقد حتى أن القاعدة الصغيرة المتاخمة لقرص الدرج الأسفل لسلالم الجزء الشرقي للصرح والتي لاحظنا وجود باب لها لم ندخل منه - نعتقد أنها متصلة بسلم حلزوني يؤدي إلى أسفل الرواق. ونجد تنسيقاً مشابهاً لذلك في فيلة.

إن الصرح الأول في الأقصر لم يتم بناؤه بعناية، ففي الداخل تبدو الأحجار وكأنها مجرد صفوف بسيطة، فالواجهة وحدها هي التي تتسم بالإتقان. وإذا لم يكن هذا الإهمال من جانب الذين أنشأوا هذا الأثر كان له عواقب وخيمة عليه فإننا لا نشك على الرغم من ذلك من أنه أدى إلى انهيار عدد كبير من الآثار المماثلة وبخاصة الصرح الثاني للأقصر ومعظم صروح الكرنك ومقبرة أوسيماندياس.

ويعد الصرح الثاني مباشرة نجد أربعة عشر عموداً على صفين في اتجاه منحني يثمانى درجات وثلاثين دقيقة غربي المحور الموجودة عليه الآثار الأخرى. وتتميز هذه الأعمدة بنسبها، حيث يبلغ ارتفاعها خمسة عشر متراً وقطرها عند القاعدة ثلاثة أمتار وأربعين سنتيمتراً و ثلاثة أمتار عند التاج، ولا نجد أعمدة تضاهيها إلا في بهو الأعمدة في الكرنك وقد تم إنشاء هذه الأعمدة على أساسات، وتتسم الأحجار والفواصل بأنها ممثلة فقط في ثلث القطر أما في منتصفها فقد تم تزييفها ثم حشوها بملاط من قوالب أصبحت هشّة وضعيفة.

(١) انظر اللوحة رقم ١، لوحات المصور القديمة، المجلد الثاني.

وتأخذ تيجان الأعمدة شكل جرس مقلوب وهي عند منشأها تتميز بقطر يبلغ ثلاثة أمتار وخمسين سنتيمتراً أما في أعلاها فيبلغ قطرها خمسة أمتار ونصفاً مما يعطى حوالى ستة عشر متراً وخمسين من مائة كمحيط لها ومساحة قدرها خمسة وأربعون متراً أى ما يعادل أربعمائة وتسعة أقدام. ولا تتميز الزخارف الموجودة بها بشيء خاص، ويبلغ ارتفاعها ثلاثة أمتار ونصفاً ويعلوها طيليات مربعة الشكل يبلغ سمكها متراً ويتساوى جانبها مع القطر الأعلى للعمود. ويعلو هذه الطيليات أحجار ضخمة تشكل العتب الذى يجمعها فى اتجاه طول الأعمدة ويبلغ ارتفاعها متراً وثمانين سنتيمتراً أما عرضها فيبلغ ثلاثة أمتار ونصفاً، وطولها ستة أمتار ونصفاً. ولم يتبق أى شيء من الإفريز ولا من الأحجار التى تغطى صف الأعمدة فى اتجاه عرضها ولا يمكن أن يقل طولها عن ثمانية أمتار. ولا يجب أن تدهشنا هذه الأبعاد أو تمنعنا من الاعتقاد بأن صف الأعمدة كان مغطى لأنه توجد أسقف مبنية على شكل كتلات هائلة فى بعض الأتار المصرية. إن الأربعة عشر عموداً الذين تحدثنا عنها مدفونة تحت الأنقاض حتى ارتفاع عشرة أمتار تقريباً، وقد تم التحقق من ذلك أثناء الحفائر. إن مقاسات تاج العمود والخرجة لم يمكن رفعها إلا باستخدام مقياس المساحة. أما الفواصل ما بين الأعمدة فهي تبلغ فى اتجاه طول الرواق ثلاثة أمتار وخمسة أمتار فى الاتجاه الآخر. وتغطى الأعمدة نقوش هيروغليفية منقوشة نقشاً بارزاً داخل صف الأعمدة وغائراً فى من الخارج. إن هذه الواقعة الأخيرة قد تدفع للاعتقاد بأن هذه الأعمدة ليست جزءاً من الفناء كما هى الكرنك؛ لأننا إذا حاولنا إصدار حكم وفقاً للمقارنة فإنه كان من المفترض أن تكون كل النقوش الهيروغليفية بارزة، ومع ذلك فيبدو أنها كانت محصورة داخل مكان مرتفع قليلاً. فى الواقع، وجدنا على الجهة المقابلة للنهر وعلى بعد أربعة أمتار بقايا حائط قوى وسميك يتركز عليه الصرح الثانى وهذا الحائط كان يمتد بالتأكيد حتى نهاية صف الأعمدة. وربما كان يوجد حائط معال من جهة النهر، ولم نتردد فى تحديد تصويره فى الرسم الهندسى^(١) لم يكن لهذا الجزء من الأثر عرضاً سوى

تلك المساحة الموجودة بين حائطى هذا النطاق المسور أى مساحة تتراوح بين تسعة عشر وعشرين متراً . ولم يكن صف الأعمدة فى الواقع سوى حلقة اتصال لا غنى عنها بين الجزئين الرئيسيين للمعبد .

إن الانقراض التى تراكمت فى هذا المكان حجمها هائل بما أن الأعمدة- كما سبق وذكرنا- مدفونة لمسافة تقرب من عشرة أمتار . وتمتد هذه الانقراض شرقاً حتى هضبة الأقصر بحيث تشكل من جهة النيل منحدرًا كبيرًا . من قوالب حجرية من أنواع مختلفة مثل شقفات الفخار وبقايا أحجار الأثر نفسه فضلاً عن كمية كبيرة من الرمال ألقت بها الرياح فى هذا المكان .

وعلى مسافة ثمانية عشر متراً جنوباً يوجد مكان مربع مغلق من ثلاثة جوانب بصفوف أعمدة متتاسقة . إن محور هذا الجزء من الأثر- وهو نفسه الذى يوجد فى كل آثار الأقصر التى سوف نصفها- منحنى بنسبة ثلاث درجات وتسع دقائق على محور الرواق الذى يسبقه . إن هذا المكان الذى يمثل فناء يبلغ عمقه أربعة وأربعين متراً يعرض يمتد لاثنتين وثلاثين متراً . إن المساحة الموجودة بين الأعمدة الكبيرة وبهو الأعمدة الثانى هائلة لدرجة تجعلنا نفترض أن هذا المكان الواسع كان يوجد به صرح لم يتبق منه شيء ظاهر . إن هذا التسميق يعبر جيداً عن ذوق واتجاه فن العمارة المصرية، حيث نجد بها بنفس الشكل تقريباً فى إدفو وقيلة والكرنك.

ولم نتردد فى تصور ترميم هذا الجزء عند وضعنا الرسم الهندسى للمعبد إلا أننا أشرنا إليه بشكل مختلف حتى لا يتم الخلط بينه وبين الأجزاء التى تم قياسها ورؤيتها .

إن الرواقين الجانبيين كان أحد عشر عموداً أمامياً واثنان فى الداخل ، أما الرواق الذى يوجد فى المؤخرة فيوجد به أربعة صفوف كل منها به أربعة أعمدة . إن أعمدة كلا الرواقين المتوازيين لمساءً ، أما الأعمدة الأخرى فهى منقوشة

(١) انظر اللوحة رقم ٥ ، لوحات المصور القديمة ، المجلد الثالث .

وفيما عدا ذلك فجميع الأعمدة لها نفس النظام ونفس الأبعاد، وهي تشبه كذلك أعمدة البهو الأول إلا أن قطرها أكبر قليلاً. إننا لم نقم بأعمال حفر لكي نحدد ارتفاعها الدقيق، لكنها إذا كانت بنفس نسب أعمدة الفناء الأول فإن ارتفاعها سيكون عشرة أمتار أما الأرضية التي تقوم عليها الأعمدة فهي أكثر ارتفاعاً من الأجزاء الشمالية للمعبد ومن المفترض أن يكون هناك سلالم في الصرح الذي وضعناه أمام الفناء الثاني. ولكن إذا كانت الأعمدة على العكس من ذلك لها نفس نسب الأعمدة الموجودة في القاعات الجنوبية الأخيرة فإن الأرض التي تقوم عليها ستكون بنفس ارتفاع أجزاء الأثر السابقة. إن هذين الفرضين مقبولان بنفس النسبة كما سنرى في بقية الوصف .

إن الطبليات الموجودة أعلى تيجان الأعمدة يتركز عليها خرجة لا يتبقى منها الآن سوى عتب ارتفاعها متر وستين سنتيمتراً وهي موضوعة بشكل متوازي مع طول الرواقين .

إن جدران بين الأعمدة فتبلغ متراً وخمسة وثمانين سنتيمتراً وفقاً لمحور المعبد ، أما في الاتجاه الآخر فهي أكبر بكثير.

لقد فرضنا أن هذين الرواقين كانا مغلقين بحائط يبدأ من الصرح ليمتد حتى الطرف الآخر للرواق ليعود بعد ذلك بزواوية قائمة بمحاذاة واجهة الرواق ذي صفوف الأعمدة الأربعة. ويوجد جهة الشرق أثر يبرر هذا الافتراض ثم خالصنا إلى ما تبقى من طريق المقارنات.

وأسفل الرواق ، تبلغ الستائر الحجرية مترين باتباع الطول أما الجزء الأوسط فهو ضعف ذلك. وفي اتجاه الداخل تبلغ الجدران مترين وأربعين سنتيمتراً، وهذا الجزء مغلق من الشرق بحائط مازال موجوداً على حالة نفسه تقريباً. ومازلنا نرى على ارتفاع الحطام بقايا حائط من المفترض أنه كان يفلق هذا الجزء من الجنوب إلا أنه لم يتبق منه شيء من ناحية النهر، وقد كان ذلك الجزء هو الأكثر تعرضاً للتلف بصفة عامة في معبد الأقصر.

وبين صفوف الأعمدة والآثار التي تليها مباشرة توجد مساحة طولها خمسة عشر متراً مغلقة من جهة الشرق ببقية حائط الرواق وهي بالتأكيد مغلقة أيضاً

بنفس الطريقة على الجانب الآخر . وفى الزاوية الشمالية الشرقية لهذا المكان نرى بعض الحوائط ترتفع بشكل هندسى غير متناسق وقد بدت لنا وكأنه قد تم تشيدها فى فترة لاحقة للآثار الأخرى، وهى بالفعل تختلف عنها بصفة خاصة فيما يتعلق بالأحجار حيث لم تحط بعناية فى النقش والصقل . ومن الجائز جداً أن يكون هذا الجزء به بها حجرات تربط الرواق بباقى أجزاء المعبد . لقد تعرض هذا الجزء من الأثر لتغييرات كبيرة.

وقد استخدم منذ نهاية الديانة المصرية فى أشياء أخرى غير التى كانت مخصصة له . ونرى فى هذا الجزء نيشة دائرية ذات تنفيذ دقيق للغاية وأحجارها من نوع الأحجار نفسه المستخدم فى الأثر كله . إن الدعامات والفواصل بين الأحجار متناسقة تماماً ولا تدع مجالاً للشك فى أن هذا الجزء لاحق للأجزاء المحيطة به . ومع ذلك، فإن قناعتنا التى مازالت قائمة ويشده بأن المصريين لم يشيدوا قباباً أبداً تدفعنا لفحص هذا الجزء بعناية كبيرة . والمقارنات تدفعنا للاعتقاد بأنه كان يوجد معمر فى مكان هذه النيشة ، لأنه منذ الصرح وحتى نهاية المعبد نجد أن جميع الحوائط المستعرضة - باستثناء ذلك الحائط - بها باب على محور الأثر . وتحولت افتراضاتنا إلى حقائق مؤكدة عندما قمنا بزيارة الجهة المقابلة للحائط، فوجدنا أنه لم يتم تسقيع الأحجار بنفس الدقة فى هذه الجهة واستطعنا التعرف بسهولة على دلالات تشير إلى وجود باب قديم فى الحائط . وقد لاحظنا على الفواصل الموجودة بين الأحجار وجود نقش يؤكد أن هذه المواد نتجت عن انهيار بعض أجزاء المعبد . إلا أن هذا السبب وحده لا يمكنه أن يكفى للدلالة على أن النيشة المقبية ليست اكتشافاً مصرياً بما أن أقدم معبد فى طيبة وهو معبد الكرنك يوجد به أحجار قد استخدمت بالتأكيد فى أثرين متوالين قبل أن يتم وضعها فى المكان الذى تشغله الآن^(١) . إن أخطاء بعض الرحالة الذين جعلوا من النيشة التى تحدثنا عنها أثراً مصرياً خطأ شائكاً تتطلب منا انتباهاً كبيراً حتى لا نقع فيه . ومن المحتمل أن تكون تلك النيشة - وبعض الآثار الأخرى التى نوهنا إليها من قبل مثل

(١) انظر القسم الثامن من هذا الفصل.

الجدار الحجرى الكبير الموجود بين جزئى الصرح الأول - ترجع إلى زمن الرومان وأن المسيحيين الأوائل هم الذين نقذوها عندما سمح الأباطرة بتحويل معابد الوثنية لكنايس .

وسوف نفترض أن الباب القديم موجود حتى لا نخل بنظام خط المسير الذى اتبعناه منذ البداية فى وصف الأثر . وكان هذا الباب يؤدى إلى ممر يرتكز سقفه على أربعة أعمدة من نفس شكل الأعمدة الموجودة فى الأروقة وفى الفناء إلا أن أبعادها أقل . ويتأخذ الجزء الموجود خارج الحطام مقياساً للحكم فإن ارتفاع الأعمدة يبلغ أربعة أضعاف ارتفاع تاج العمود، وكانت أكثر أناقة من أعمدة أروقة الفناء . وسوف نشير إلى أن أرضية الممر غير موجودة ولم يتم العثور عليها فلم يتم التوصل إلا إلى أرضية الغرفة التى تليه مباشرة . ويقبول فكرة أن كلتا القاعتين كانت لها أرضية واحدة - وهو شيء محتمل للغاية - فإن أعمدة الممر من الممكن أن يكون لها نفس نسب الأعمدة الموجودة فى الحجرات الأخيرة الموجودة فى الجنوب وهذا شيء محتمل جداً أيضاً . وإذا ما اتفقنا على ذلك فإنه لن يكون هناك خلاف حول ارتفاع أرضية الممر ، وبالتالي فهو يرتفع عن مستوى أرضية المستلين بمترين وعن مستوى أرضية الأروقة بهوالى متر، وذلك إذا ما قبلنا فكرة أن أعمدته لها نفس نسب أعمدة الفناء . وإذا كنا قد حددنا مستوى هذه الأرضية بإعطاء الأعمدة نفس نسب أعمدة الممر وكل الأعمدة الموجودة بالقاعات التالية أى أربعة أضعاف تاج العمود فإننا قد نستخلص من ذلك أن أرضية الأروقة هى نفسها أرضية الممرات ، وكلا الاقتراحين مقبول .

إن تيجان أعمدة الممر عليها طيليات مربعة الشكل يرتكز عليها العتب الذى يجمع بين كل اثنين منهم بشكل متواز مع محور الأثر وتوجد أعلاها أحجار السقف التى تشكل كورنيشاً من الخارج . وفى مؤخرة الممر على اليمين نرى باباً لقاعة جانبية تقع جانب النهر وهى ممتلئة بالردم تماماً ، مكشوفة حالياً والحاظ الذى كان يسدها من الغرب منهار . وفى الشمال ، يوجد دهليز مكون من حائطين يقتربان بشدة أحدهما من الآخر وسقفهما منهار تماماً وفى طرفه

يوجد باب يؤدي إلى النهر . ولا يوجد اتصال بين الممر والقاعة الجانبية الشرقية حيث يتم الدخول إليها من جهة أخرى. إن سقف هذه القاعة تحمله ثلاثة أعمدة من نفس نوع أعمدة الممر . ولدينا بعض الشكوك تجاه أبعاد ونسب هذه الأعمدة حيث إن المقاسات التي رفعناها لم تتوافق مع المقاسات التي أعطاهها السيد لوبيير إلا أننا نعتقد أنها تختلف قليلاً عن مقاسات الممر . إن الفراغات بينهما صغيرة جداً . وفي منتصف كل عمود وفي الفواصل بين العمودين الموجودين في أقصى الطرفين والحوائط ويوجد في جهة الشرق أربعة أبواب لم يمد يوجد خلفها أية آثار ظاهرة. ولقد تخيلنا أنه كان يوجد في هذه الأماكن أربعة غرف صغيرة وما تبقى من وصف هذا الأثر سيبرر هذا التصور بشكل كاف .

ويوجد باب رئيسي آخر على محور الأثر يقع مباشرة في مواجهة الباب الذي سدته النيشة المقبية التي تحدثنا عنها . ويزين الكورنيش قرص بجنح إلا أنه من الملاحظ هنا أنه لا يوجد قرص ربما لأنه كان من المعدن ، ومازلنا نرى في الواقع آثار الثقوب التي كانت مستخدمة لتثبيت المسامير التي كانت تمسك به ومازلنا نرى الفراغ الذي كان موضوعاً فيه وبعد المرور بهذا الباب نجد قاعة يبلغ عرضها نفس عرض الممر إلا أنها أكثر طولاً وتحتوي من داخلها على مقصورة (١) أخرى ملفتة للنظر بشكل كبير. وحوائطها مبنية جميعها من الجرانيت وهي الوحيدة في معبد الأقصر بأكمله التي يوجد بها هذا الحجر . وتقع هذه المقصورة على نفس محور القاعة المحيطة بها وهي منعزلة من جميع جهاتها إلا أنها لا تحتل كل الفراغ المحيط بها فهي تتجه أكثر نحو الجنوب بحيث يكون الدهليز ضيق من هذا الجانب . ويبلغ طولها الداخلي خمسة أمتار وثلاثة وتسعين سنتيمتراً . أما عرضها فيبلغ ثلاثة أمتار ونصفاً ويبلغ سمك حوائطها تسعين سنتيمتراً ويتم الدخول لهذه المقصورة من خلال بابين يبلغ عرضهما مترين وأربعين سنتيمتراً .

(١) انظر اللوحة رقم ٥، الشكل ١ واللوحة رقم ٨، الشكل ٢، واللوحة ١٠ الشكلين ١، ٢، لوحات النصور القديمة، المجلد الثالث.

ويقع البابان على محور المعبد ويوجد أحدهما أمام الآخر، ولكل منهما إفريزه الخارجى الذى يعلو إفريز آخر أكثر ثراء ويحيط بالمقصورة كلها. ويتكون هذا الإفريز من نائفة عادية يعلوها صف من الأفاعي المتوجة بأقراص ولا تصل لسقف الدهاليز. وفوق الإفريز وبشكل متراجع توجد حوائط ارتفاعها متر ونصف المتر ترتكز عليها أحجار السقف، فقد اجتنب المصريون دائماً تحميل ثقل كبير على نتوء قد يكسره هذا الحمل لذلك نجم عن هذا الاحتياط الحكيم أثر طيب يتعلق بزخرفة المكان. هكذا، ويوضع طيليات أحياناً ما تكون مرتفعة بين تيجان الأعمدة والعتب استطاع المصريون أن يضيفوا فخامة وضخامة على العديد من الآثار على الرغم من النسب الضئيلة لأعمدتها، إن الجزء الذى يعلو الإفريز الخارجى للمقصورة الجرانيتية يبلغ نفس ارتفاع المساحة العليا لأحجار السقف التى يبلغ سمكها ثمانين سنتيمتراً. وإلى الأسفل بخمسين سنتيمتراً من الداخل ويدوران المقصورة كلها يوجد إفريز يبلغ ارتفاعه تسعة أمتار وتسعين سنتيمتراً.

وتزين السقف نقوش ملونة بألوان مختلفة من بينها الأزرق الذى يتميز بين جميع الألوان بشكل خاص. ونرى على أحد الحوائط أحد المنتصرين يصحبه عقاب حارس ويقدم لإله التكاثر والخصوبة عطايا من الخبز والأزهار والفواكه، وجميع حوائط هذه المقصورة مغطاة بنقوش مثيرة للاهتمام. وأعلى سقف المقصورة الجرانيتية توجد مساحة فارغة ليس من اليمير اكتشاف الهدف منها والشيء المخصصة له، حيث إنها منخفضة لدرجة لا تجعلها صالحة للسكن ومغطاة بأحجار جيرية ضخمة تشكل سقف مزدوج، ربما كان يعمين أن تكون هذه المقصورة معزولة من أعلى كما هو الحال حولها كما سبق وأوضحنا.

وعند الخروج من المقصورة الجرانيتية ومن الدهاليز المحيطة بها ندخل إلى رواق عريض يبلغ طوله اثنين وعشرين متراً وأربعة سنتيمترات أما عمقه فيبلغ ثمانية أمتار وسبعة وستين سنتيمتراً ويرتكز سقفه على صفين من الأعمدة كل صف منها يتكون من مترين وعشتر المتر تقريباً باستثناء عمود المنتصف الذى

يتوافق مع محور الأثر فيبلغ ثلاثة أمتار وواحداً وعشرين سنتيمتراً. ويحيط بهذا الرواق حجرات من جميع جوانبه حيث يمكن أن نحصى فيه ستة أبواب منسقة بشكل متناغم واحد هذه الأبواب يؤدي للمقصورة الجرانيتية، ويوجد باب آخر أمام الباب الأول يؤدي إلى قاعة عمقها ثمانية أمتار وعرضها تسعة أمتار وثلاثين سنتيمتراً ويوجد بها أربعة أعمدة. وقد كشفنا عن أرضية هذه القاعة وهى منخفضة بمقدار مترين عن أرضية الممر وعن مستوى أرضية المسلتين . إن نسب أعمدة الرواق والأبواب تُظهر أن هذه الحجرات كان لها نفس ارتفاع أرضية حجرات المؤخرة وأن السلالم المستخدمة فى الصعود للممر كانت موجودة بين هذا الممر والمقصورة الجرانيتية^(١)، وذلك إنما يفسر السبب فى أن الدهليز أكثر اتساعاً فى هذا الجانب.

وعلى يمين ويسار الباب الأخير فى الرواق يوجد بابان وضعهما متناسق يؤيدان بزواية إلى قاعتين متماثلتين تماماً يرتكز سقفهما على زوجين من الأعمدة المصفوفة بشكل متواز مع محور الأثر. ومن خلال ما تبقى من الغرفة المجاورة للنيل يبدو أنهما كانتا تتصلان بحجرات صغيرة لم نشر فى رسمنا الهندسى إلا إلى هيكلها. ويقع البابان الأخيران الموجودان فى الرواق عند طرفيه وأحدهما يوجد أمام الآخر وهما يتوافقان مع منتصف صفى الأعمدة ويؤيدان إلى حجرات مشابهة لتلك التى تحدثنا عنها سابقاً . فضلاً عن ذلك ، تؤدى هذه الأبواب من خلال دهاليز ضيقة إلى قاعتين متماثلتين واقعتين بشكل متناسق على جانبي المقصورة الجرانيتية. ويبلغ عرض هذه القاعات من عشرة إلى أحد عشر متراً ويبلغ طولها من ستة إلى سبعة أمتار. ويرتكز سقفها على صف من ثلاثة أعمدة يفصل بين كل منها متران، ويوجد فى معبد الأقصر أشكال متكررة من هذا التسميق الذى يبدو مذهباً للوهلة الأولى لكنه لا توجد دوافع قوية تدفعنا لإدانته. إن تسميق الغرفتين الموجودتين جهة النيل جعلتهما تتصلان من خلال أربعة أبواب يمكن رؤيتها الآن بحجرات صغيرة مربعة الشكل تبلغ مترين وثمانين سنتيمتراً. إن هذه القاعة والحجرات الأربع الملحقة بها مازالت موجودة

(١) انظر القطع العام، اللوحة رقم ٥، الشكل ٧، لوحات العصور القديمة، المجلد الثالث.

بالكامل. إلا أن الأمر يختلف بالنسبة للقاعة الأخرى حيث نجد كل الأجزاء التي تتجه للخارج منهاره تماماً، ولا نرى سوى ثلاثة الأعمدة ونصف الحوائط التي تحيط بها. إن الغرف الصغيرة التي أشرنا إليها (هى الوحيدة التي أمكن العثور عليها إلا أنه من السهل أن نرى من خلال الرسم الهندسى الذى وضعناه أنه توجد غرف مماثلة وبأعداد كبيرة فى أرجاء المعبد).

إن أعمدة الرواق والغرف المجاورة للمقصورة الجرانيتية لها نفس النظام والتنسيق حيث نجد أن جذع العمود بها صنفير فى الجزء الأعلى ومستدير فى الجزء الأسفل، أما التيجان فلها نفس أعمدة الأروقة شكل الفناء وبهو الأعمدة فهى عبارة عن زهرة لوتس مقطوعة يعلوها طبلية تحمل المتب. ولا تتميز الأعمدة بأى زخارف؛ إلا أن الأعمدة الستة التى مازالت موجودة فى القاعات الجنوبية لها شكل خاص ومتميز لا نستطيع تجاهله. لقد تمكنا من قياس هذه الأعمدة ومن تصويرها بشكل دقيق حيث إنها ليست محاطة بأشياء متراكمة مثل الأعمدة الأخرى، ولأن الأرضية التى تقف عليها مكشوفة، وقد حرصنا على التعريف بها ووصفها لأن الوصف غير الدقيق الذى سبق وقدمه عنها رجاله محدثون قد حمل المماريين المصريين أخطاء لم يكتفروها. فقد جعل هؤلاء الرحالة من هذه الأعمدة مجرد مجموعة من الأعمدة الصغيرة؛ قارنوها بتكوينات من نفس النوع موجودة فى الممار القوطية. وقد تحدث عنها بعض الرحالة على أنها شئ مدهش للغاية وذلك إنما يبرهن على أنهم لم يلتفتوا إلا باهتمام قليل إلى آثار مصر العليا؛ لأنهم إذا كانوا قد أولوها الاهتمام الكافى لاكتشفوا أنها لا تختلف عن الأعمدة الموجودة فى الأجزاء الأخرى من معبد الأقصر وفى كل آثار طيبة وفى معبد أبيدوس قاعة الأشمونين والفارق الوحيد هو عدد ودرجة بروز جذوع الأعمدة ولقد قدمنا رسماً لهذه الأعمدة سوف يبدد كل الشكوك فقد جسدنا فى هذا الرسم أحدها بكل تفاصيله وبمقياس رسم ثلاثة سنتيمترات لكل متر. وقد وجدنا أن قاعدة العمود عبارة عن دف قطره أكبر قليلاً من قطر ساق أى نبات، ويضيق جذع العمود عند قاعدته مثل زهرة اللوتس ثم يزداد قطره حتى سبع ارتفاعه ثم يعود ويقل مرة أخرى حتى

التاج . وجذع العمود منحوت بشكل يجسد تجمع عدة سيقان تظهر منها فقط اثنا عشرة ساقاً وهي تتوافق مع اثني عشر برعمًا لأزهار اللوتس يتكون منها التاج. أما أعلى جذع العمود وقاعدة التاج فهما مغلفان بسيقان أصغر حجمًا ومرتبطة ببسطة حول العمود. إن جميع هذه الأجزاء المنحوتة تتميز كما سبق وذكرنا بأنها أكثر بروزاً من النحت الموجود في الآثار الأخرى الموجودة في مصر. وتبلغ الأعمدة حوالى عشرة وحدات .

ولم نجد في أى قاعة من قاعات المعبد التى مازالت موجودة أية سلالم تؤدي إلى الأسطح إلا أننا استطلعنا أن نصل إليها بفضل تهدم الحائط الموجود بجانب النيشة الرومانية. ونجد على هذه الأسطح نقوشاً هيروغليفية مشابهة لتلك الموجودة في معبد الكرنك^(١) . ومن الملاحظ أن الحروف منقوشة بشكل غير متناسق وتبدو وكأنها تنتمي للخط السريع ولقد رأينا أيضاً عليها نقوشاً واضحة جداً ومنفذة بشكل دقيق إلا أن حروفها مجهولة تماماً بالنسبة لنا.

وحول الأسطح توجد حذوذ كبيرة يبلغ عمقها عشرين سنتيمتراً . وعرضها اثنين وثلاثين سنتيمتراً وهذه الحذوذ محفورة داخل أحجار السقف ومنقوشة بشكل دقيق، وربما كانت تلك هي الوسيلة المؤقتة المستخدمة لبناء طابق ثانى للمعبد مبنى فقط من هيكل وأقمشة كنانية .

وبإجراء حفائر عند نهاية المعبد جهة أقرب زاوية للتيل تم العثور على أساسات بناء قدمناها في المقطع الذى خصصناه لها في رسمنا الهندسى^(٢) ، ومن المفترض أن تحيط تلك الأساسات بالأثر كله على اعتبار أنها منخفضة عن أرضية جميع أجزاء الأثر وأرضية المسلتين . ويبلغ ارتفاع هذه الأساسات متراً وخمسة وستين سنتيمتراً بدون حساب قاعدة مزدوجة لها يبلغ ارتفاعها متراً ويحيط بهذه القاعدة كورنيش ارتفاعه ثمانين سنتيمتراً . وتتكون القاعدة السفلى من كتلات كبيرة من الحجر الرملى يبلغ سمكها ثمانين سنتيمتراً وهي موضوعة أفقياً فوق رديم ارتفاعه ثلاثة أمتار وواحد وستين سنتيمتراً نجد تحته الأرضية الأصلية.

(١) انظر المبحث الثامن من هذا الفصل

(٢) انظر اللوحة ٨، مجلد المصور القديمة، الجزء الثالث.

ونلاحظ في الأقصر دليلاً مقنعاً على ارتفاع ملحوظ لأرض مصر.
سبق وأن رأينا دعامات الأساسات التي وجدناها تم وضعها أعلى الأرضية
الأصلية بحوالى ثلاثة أمتار وواحد وستين سنتيمتراً على رديم ، إلا أن مستوى
السهل حالياً يعلو هذا المستوى بمقدار مترين وخمسة وعشرين سنتيمتراً ، إذاً
فالأرضية قد ارتفعت بمقدار خمسة أمتار وستة وثمانين سنتيمتراً .
ونحن نعلم وفقاً لشهادة الكتاب القدامى أن المصريين يبنون آثارهم فوق
الرديم ونجد هنا الدليل على ذلك.

ومنذ أكثر العصور قديماً يهدد النيل شواطئ الأقصر خاصة عند الطرف
الجنوبى للمعبد ، ولكي يحمى المصريون أنفسهم من فيضانات النيل قاموا ببناء
حائط عند رصيف النهر من أحجار مشابهة لتلك المستخدمة فى المعبد . ويبلغ
طول هذا الحائط حوالى خمسة وسبعين متراً . إلا أن بعض المداميك تنقص فيه
ومع ذلك فهو مازال مرتفعاً بنفس مستوى القاعدة الأولى للأساسات . فقد قاوم
هذا الحائط بشدة تهديد المياه ولتجنب انهياره بسبب مياه النهر كانت هناك
حاجة لجعله أكثر امتداداً وقد تم تنفيذ ذلك باستخدام أحجار بناء من القوالب .
إلا أن هذا الحائط به خاصية صعبة التصديق وهى أن امتداده كان بالنسبة لهم
غير كافٍ فتم مده مرة أخرى باستخدام قوالب من الطوب النرى . ولم يتم أبداً
ملاحظة سمك هذا الحائط إلا أنه سمك كبير ، ولم نستطع ملاحظة الوسائل
المستخدمة لتدعيم أساساته لكننا لم نر أبداً قاعدته من جهة أخرى ، فإن هذه
الأساسات التى تم وضعها على مستوى أكثر المياه انخفاضاً للنيل فى الحقبه التى
أنشئت فيها منخفضة عن أكثر المياه انخفاضاً حالياً ، ذلك لأن قاع النهر قد ارتفع
بنفس نسبة المستوى المتوسط للسهل ^(١) . وعلى الرغم من أنه لم يمكننا أن
نتحقق من حالة أساسات حائط الرصيف إلا أنه يمكننا أن نؤكد أنها قوية جداً
عند هواعدها وأن قوة اندفاع مياه النهر قد تصيبها بالتآكل لكنها لا تستطيع أن
تهدمها . ويمكننا بسهولة أن نصدق أن الجزء المبنى من الأحجار النيرة قد عانى
الكثير من ناحية لأنها الأكثر عرضة للمياه ومن ناحية أخرى بسبب طبيعة المواد

(١) انظر القسم الثانى من هذا الفصل المبحث الثانى.

المكونة لها. إن ما تبقى منها قليل ولا يمكن رؤيته إلا عند انحسار المياه أو انخفاضها. لقد أحاط النيل على التوالى بكل أجزاء الرصيف لدرجة جعلت من الضرورى مد هذا الحائط من جديد. وعلى حالها الآن تشكل هذه الأحجار مصداً للتيار بشكل يجعلنا نأمل أن ينتهى بها الحال إلى تحويل مجرى النهر بحيث تقوم هذه المنشأة التى شيدها المصريون بحماية معبد الملوك المتيق فى طيبة من تيار مياه النهر .

تقع مبانى الأقصر على ثلاثة محاور مختلفة : المحور الأول يقع عليه الفناء الأول الذى شكل زاوية قدرها ثمانية وخمسين درجة مع خط الزوال المغناطيسى ، والمحور الثانى هو محور رواق الأعمدة الكبير الذى يشكل زاوية قدرها تسعة وأربعين درجة وثلاثين دقيقة، أما المحور الثالث فهو خاص بالجزء الجنوبي للمعبد ويشكل زاوية قدرها ستة وأربعين درجة وإحدى وعشرين دقيقة .

إن هذه الأجزاء الثلاثة الأساسية للمعبد يتعين النظر إليها كل على حدة، حيث يبدو أنه تم تنفيذها على فترات متباعدة؛ هى:

الفترة الأولى هى تشييد المسلتين أما فى الفترة الأخيرة فقد تم تشييد المبانى الأخرى التى تتميز برسم هندسى بسيط ومنظم يجعلها تتفوق على كل الآثار الأخرى الموجودة فى مصر. ومن المحتمل أن تكون الحجرات المحيطة بالمقصورة الجرانيتية قد تم بناؤها فى البداية حيث إنها الآثار الوحيدة التى لا يمكن الاستغناء عنها، أما الأجزاء المتبقية فهى ليست إلا تجميلاً وزخرفة للمعبد ومن الممكن أن يكون قد تم بناؤها بعد ذلك فى فترات لاحقة. إننا نعلم أن ملوك مصر كانوا يعيرون عن عظمتهم وتدينهم بإضافة أروقة وتماثيل ومسلات إلى المعابد القديمة ^(١)، ويتعين على القصور أيضاً أن تعبر عن عظمتهم هذه. كان الملوك يبجلون الآلهة بتزيين المعابد وكانوا يكرمون أجدادهم بإحياء قصورهم القديمة وتجديدها وتزيينها وتوسيعها، وكانوا يرضون غرورهم الشخصى بالتفوق على أسلافهم بالبدخ والترف والفخامة .

(١) هيرودوت، «التاريخ» الكتاب الثانى المقاطع ١٠١، ١٠٨، ١١٠، ١٢١، ١٥٣، ١٧٥، وديودور الصقلى، تاريخ المكتبة الكتاب الثانى.

إن مؤسس معبد الأقصر ربما أنشأ المباني التي تحيط بالمقصورة الجرانيتية حتى الفناء ذى صفوف الأعمدة الأربعة وربما أنشأ كذلك الرواقين الجانبين ثم قام خليفته بمحاولة للتميز عن طريق تشييد صف الأعمدة الذى يسبقهما ثم قام ملك عظيم ببناء الفناء الكبير وإضافة أعمدة أكثر ومسلتين إذا لم يكن قد ترك هذه الشرف لحاكم رابع. إنه من الصعب التماس العذر أو حتى شرح عدم التناسق المفزع الذى يسود الأجزاء الجميلة فى الرسم الهندسى للمعبد - لماذا لم يتبع المهندسون المعماريون اتجاه المباني التى تم تشييدها فى البداية؟ كان من الممكن أن يتم تشييد كل الأجزاء على نفس المحور دون أن يعوق التهر ذلك . إن الدافع الوحيد الذى يمكن أن نلاحظه هو الرغبة فى إنشاء واجهة لصرح منشآت الكرنك حتى يتم الجمع بين هذين الحيين الموجودين فى طيبة من خلال طريق الكباش الذى تحدثنا عنه. وربما يكون طرفا معبد الأقصر قد تم بناؤهما بشكل منفصل دون التفكير فى إمكانية الربط بينهما فيما بعد ، فقد تم القيام بعملية الربط بينهما فى فترة متأخرة جداً بواسطة صفة الأعمدة ولعل ما يجعلنا نرفض هذا الرأى هو أن ميل محور صفة الأعمدة غير متساو مع المحورين الآخرين ، وكان من المفترض أن يوضع بطريقة تجعل عدم التناسق المعماري ملحوظا .

ولا يتعين علينا أن نهمل قول: إنه إذا ما بنينا حكمنا على الشكل الظاهر لهذه الآثار من حيث نوع الأحجار والشكل المعماري فإن ما نشير إليه هنا على أنه أكثر الأجزاء حداثة فى البناء يعمل على العكس بصمة القدم أكثر من باقى أجزاء. يتعين علينا أن نعتقد بأن الفناء والصرح كانا جزئين من أثر انهيار جزء منه فتم بناء هذا الجزء من جديد وفقاً للرسم الهندسى الحالى. نحن نشعر بأنه فى مسألة من هذا النوع لا يمكن أن نقدم إلا تكهنات تقريبية وأنها لن نلام على تركنا القارئ فى حيرة عشناها بأنفسنا .

إن الرحالة القدامى الذين تحدثوا عن طيبة لم يذكروا أى أثر فى هذه المدينة يمكننا القول بأنه معبد الأقصر باستثناء ديودور^(١) الذى تحدث عن وجود أربعة

(١) ديودور الصقل، تاريخ المكتبة، الكتاب الثانى.

معابد رئيسية منها على ما نعتقد المعبد الذى قمنا بوصفه. وربما كانت الضفة الغربية للنيل هى التى تشد انتباه الرحالة والغريباء أكثر أو ربما كانت بالنسبة لهم مكان صعب الوصول إليه. ومع ذلك فإنه من المؤكد أن ما وصل إلينا من تفاصيل عن مقبرة اوسيماندياس وتمثيل وقصر ممنون أكثر من التفاصيل التى وردت إلينا عن آثار الضفة الشرقية.

واعتقد «بوكوك» أن معبد الأقصر هو مقبرة اوسيماندياس التى وصفها ديودور نقلاً عن هيكاتيوس. ولقد أظهرنا فى حديثنا عن قصر عرف باسم «المعبد» كيف أن الرحالة قد وقعوا فى أخطاء جسيمة^(١).

وعلى بعد ثلاثة آلاف وخمسمائة متر جنوبى الأقصر وعلى بعد ألفى متر من النهر يوجد مكان مستطيل ومسور يبلغ طوله سبعمائة متر^(٢) وعرضه ألف وخمسمائة متر^(٣). ويبلغ سمك الجدران عشرين متراً على الأقل ولا ترتفع هذه الجدران الآن عن ثلاثة أو أربعة أمتار فوق السهل. وفى مواضع كثيرة أصبحت هذه الجدران أقل ارتفاعاً بل واختفت تماماً فى مواضع أخرى. إن الجزء الأكبر مغطى بطمي النيل. وما تبقى منها فوق الأرض يوهز لسكان القرية المجاورة منذ قرون عديدة السماد المستخدم فى زراعة الذرة بصفة خاصة. وعلى الجانبين الغربى والجنوبى لهذا المكان المسور توجد بعض المنازل الحديثة مهلهلة ومنهارة فى أجزاء كبيرة منها. ويعد أن لاحظنا وجود هذه الأطلال التى زرناها بمفردين مجردين من السلاح وبعد أن قمنا بقياس أبعادها الرئيسية تركنا هذا المسطح الذى لا يوجد فيه بعد ذلك أية آثار مهمة. والذى لا يتميز إلا بامتداد مساحته لنجد بعد ذلك أنفسنا بالقرب من سلسلة الجبال العربية للتأكد من أنه لا يوجد بها مقابر.

(١) انظر التسمين ٢، ٣ من هذا الفصل.

(٢) أى ثمانمائة واثنان وسبعون قامة.

(٣) أى خمسمائة وتسع وثلاثون قامة.

(٤) انظر الخريطة العامة لطيبة، اللوحة الأولى، لوحات العصور القديمة، المجلد الثانى.

القسم الثامن

وصف معبد الكرنك وصروحہ ومعابده وطريق
الكباش ومختلف الأطلال الأخرى الملحقة به
بقلم / جوتوا وديفيليه
مهندسى الطرق والكبارى

الجزء الأول : معبد الكرنك

المبحث الأول : الوضع الجغرافى للأطلال ومساحتها ومحيط المعبد

تقع أطلال الكرنك على خط طول ثلاثين درجة وعشرين دقيقة وأربع وثلاثين ثانية، شرقى مدينة باريس، وعلى خط عرض خمس وعشرين درجة واثنين وأربعين دقيقة وسبع ثوان شمالاً.

والنقطة التى أخذت عندها الملاحظات الفلكية هى منتصف الصرح الغربى المطل على النيل ويعد أحد المداخل الرئيسية للمعبد. وتبعد هذه الأطلال بنحو سبعمائة أو ثمانمائة متر تقريباً عن ضفتى النهر. ويبلغ عرض الوادى المنحصر بين النيل وسفح السلسلة العربية ما يقرب من سبعة آلاف متر^(١).

وهكذا فإن التل الصناعى الذى أنشئت عليه أبنية الكرنك يقع فى منتصف واد قمبيح و رجب تكاد تغطى كل أراضيه بالمزروعات والنباتات

(١) فرسخ و ثلاثة أرباع الفرسخ تقريباً (أو ما يعادل ألفى قامة).

المختلفة ما لم يتسلل الإهمال، ولا سيما التعديلات الحكومية، ليفسد هذا المشهد الجميل.

وتعد قطعة الأرض قبالة القرية هي أكثر الأراضي قيمة، في حين أن بعض الأراضي التي تقع ناحية الشرق تروى بقناة فرعية للتليل شمالي مدينة الأقصر تعكس الوجه المشرق للزراعة في تلك المنطقة، بيد أننا لا نرى في أي موضع آخر إلا أراضي بور تقطعها بعض الحشائش الطفيلية التي تنمو لمسافة متر واحد تقريباً من سطح الأرض. ونود بادئ ذي بدء التعرف على سلسلة أطلال الكرنك والمساحة التي تشغلها والتي لا تمدو عن كونها جزءاً من مدينة طيبة^(١) القديمة وفقاً لما ستراه بعد قليل. لقد تقصدنا هذه الأطلال ولدة ساعة ونصف ساعة بخطوة الجواد المعتادة واجتزنا مسافة ما يقرب من خمسة آلاف متر^(٢).

وعلى الرغم من أن هذه الجولة تبدو مجهدة، إلا أنه يمكننا مع ذلك أن نؤكد أنه أنها كانت أكثر اتساعاً ومشقة فيما مضى. ونتصور في الواقع أن أرض الوادي بمدينة طيبة ارتفعت بمقدار أربعة أمتار^(٣) على الأقل منذ إنشاء الأبنية الأساسية، ولقد غطى جزء كبير مكان التل الصناعي، و من بقايا الآثار بطرح النهر. ومهما يكن من أمر، فإن تلك المعلومة التي أشرنا إليها للتو تكفي لتوضيح غرابة الرأي الذي اعتقته البعض يرمي إلى إثبات أن أطلال مدينة طيبة لا تتجاوز ثلاثة أرباع الفرسخ.

وإذا صعدنا على إحدى الروابي التي يتألف منها تل الكرنك، فسوف نكتشف على الفور سوراً يمتد من الشمال إلى الشرق بينما تضيع آثاره كلما توجهنا بنظرنا إلى الجنوب وإلى الغرب. ومع ذلك تتضافر كل التنبؤات لتوحى لنا أن هذا السور كان بمثابة الحدود الحامية لهذا المعبد، وإذا كنا لم نعد نراه الآن كاملاً، فذلك مرجعه إلى اختفاء بعض أجزائه تحت الانقراض في أماكن عدة، بينما استخدمت

(١) راجع الملاحظة الخامسة بذلك في نهاية هذا الفصل .

(٢) ألفا قامه ونصف تقريباً .

(٣) راجع وصف التمثالين العملاقين لوادي طيبة، القسم الثاني من هذا الفصل.

(٤) ثلاثون قدماً تقريباً .

بعض أحجاره فى أماكن أخرى لبناء منازل من الطوب فى قرية الكرنك، فجدرانه ليست متعامدة بعضها على بعض، ويصل سمكها إلى عشرة أمتار^(١) تقريباً، و يبدو للوهلة الأولى أنها شيدت من كتل غليظة من طمى النيل، و يبحث عينة من هذه الجدران على نحو جاد نتعرف على قوالب طوب ذات أبعاد كبيرة، تم تجفيفها فى الشمس و يصل طولها إلى ثلاثين سنتيمتراً^(٢)، وعرضها ستة عشر سنتيمتراً^(٣)، وسمكها أربعة عشر سنتيمتراً^(٤). والسور كله حسب تصورنا للعالة التى كان يجب أن يكون عليها فيما مضى، يصل محيطه إلى ألفين ومائتين وأربعة وثمانين متراً^(٥)، أى أكثر من نصف فرسخ، وتصل مساحة الأرض التى تقفى الآن آثار السور فيها إلى ألف و خمسمائة وتسعة وسبعين متراً^(٦). ومن الصعب تحديد ما إذا كان هذا السور تم تشييده فى فترة سابقة أو لاحقة بالنسبة لما ما يضمه من آثار. ومع ذلك، إذا نظرنا بعين الاعتبار إلى حالته الراهنة غير المنتظمة، فسوف نميل إلى الاعتقاد بأنه تم تشييده بعد فترة من بناء الآثار، وإنما يرجع عدم انتظام شكله إلى وضع الأبنية المتناثرة هنا وهناك. ونحن نميل أيضاً إلى الاعتقاد بهذا الرأى القائل بأن تلك المنشآت وما شابهها تنقسم فى أى مكان آخر بانتظام شكلها التام^(٧).

ونشاهد فى الكرنك اسوار أخرى منعزلة ومحفوفة بشكل جيد تضم أبنية متعددة، لكننا لم نر أى أثر لسور عام^(٧) يحده مدينة طيبة كلها أو أحد أحيائها كما هو الحال بالنسبة لأطلال الكرنك.

(١) اثنا عشرة بوصة

(٢) ست بوصات.

(٣) خمس بوصات.

(٤) ألف ومائة و اثنتان وسبعون قامة.

(٥) ثمانمائة وعشر قامات .

(٦) راجع سور الكاب، اللوحة ٦٦ - شكل ٢ ، المجلد الأول، وسور مدينة هابو ، اللوحة ٢ ، المجلد الثانى،

وسور آثار بهبيط و العديد من المدن القديمة فى الوجه البحرى لمصر .

(٧) راجع ما نقوله فى هذا الشأن فى نهاية هذا الفصل .

المبحث الثاني: الحالة الراهنة لمعبد الكرنك و بنيانه والغرض منه

عندما نصل إلى أطلال مدينة طيبة، فإن أول ما يلفت أنظارنا، ذلك الأثر العظيم الذى يثير فضولنا ويسترعى انتباهنا، إنه أخيراً ذلك الأثر الذى يتميز عن الآثار الأخرى ببناؤه الضخم وأبعاده الرحبة، وهو ذلك الأثر المسمى بمعبد الكرنك^(١). وعندما نقوم بالرحلة كما حدث لنا بالضبط عندما بدأنا المسيرة من مدينة قنا، فإن الطريق تمر بالمعبد المطل على النيل مباشرة ومدخله مسبوق بطريق يسمى طريق الكباش. ومن الصعب تحديد النقطة التى ينتهى عندها هذا الطريق الذى ربما يقترب جداً من النهر، ولكن من المؤكد أنه بين المعبد والحطام الذى ما زال باقياً لكبشين رأساهما محطمتان فوق الأنقاض، كما نرى على الأقل ستين كبشاً آخر.

وتفصل بين الكبشين الأولين مسافة تقدر بـ متر و أربعين سنتيمتراً^(٢).

(١) لقد قمنا بأول زيارة إلى مدينة طيبة برفقة السيد الجنرال بليارد والسيد دونون المعروف فى مجال الآداب و الفنون بكتابه المهم عن مصر . وفى الرحلتين الثانية والثالثة مكثنا شهرين كاملين حول أطلال طيبة . وفى غضون ذلك، لم تفتأ لحظة لم نضجرها للبحث و الدراسة. رسمنا من قبل خرائط مساحية لكل المدن القديمة وكما قد جمعنا كل القياسات والرسوم التخطيطية اللازمة لرسم الخرائط والارتفاعات و المقاطع الرأسية لكل المعابد التى مازلنا نجد بقاياها حينما توجهنا فى لجنتين لزيارة صعيد مصر . ولقد استكملنا وفتتد مواردنا المالية وأضفنا إليها موارد أخرى جديدة بعد اهتمامنا بإضافة الكثير من التفاصيل عن النحت والنقوش البارزة فى حيز بحثنا . ومن جهة أهتم المعماري لوبيير، يمونه السيدام سان جيل وكورايوف بجمع كل ما له علاقة بفن العمارة القديم، وما أوردها بهذا العمل بعد محصلة للاتصالات المشتركة التى قمنا بها . إنها ظروف خاصة نلت نظر القراء إليها لأنها جديرة بكل اهتمام. فما من عمل آخر فى الواقع قدم وربما ستقدم رسوم وخرائط خاصة بالآثار قام بتنفيذها معماريون ومهندسون اعتمدوا على قياسات مقارنة محققة ومستكملة من جميع جوانبها بالتعاون فيها بينهم . لذلك نحن نعتقد أنه من واجبا أن نعهد الرق أمام من تأتى بمدنا و يطلع بهذا الدور بل و يجب أن يضيف شيئاً جديداً إلى الأعمال المنشورة فى مجال العمارة وفى كل ما يتعلق بوصف مصر. إن من يود إضافة المزيد من المفاهيم و المعلومات للمعتمة عن الآثار المصرية القديمة عليه أن يهتم بالتفاصيل البعيدة عن فن النحت الذى يترك بصمته واضحة على جميع الآثار، وعليه أيضاً أن يكف على دراسة النقوش البارزة ولا سيما فى الجوانب التاريخية منها المهنى برصد فتوحات وغزوات القدامى ملوك مصر، وعليه أيضاً أن يحرص على زيارة جميع المداخل القبوية وأن يقدم خرائط ورسوم مقطعية بوسعها أن توضح خريطة توزيع هذه المداخل وهى التى لها علاقة بأخلاقيات وعادات قدام المصريين.

(٢) أربعة أقدام وثلاث بوصات .

(٣) ثلاثون قامة وأربعة أقدام وثمانى بوصات .

ويبعدان عن الصرح الأول بمسافة تقدر بستين متراً^(٣). وهما يشكلان من رأسي كبشين مثبتتين على جسمي أسدين ممددي الساقين الأماميتين وجائسين على ساقيهما الخلفيتين أسفل الجسم. وتتحدى الرأس بقطاء يغطيها وينساب إلى الظهر والمصدر. في مقدمة التمثال نرى تمثال صغير لملك واقف ينتهي على شكل لسان ربما لتثبيت رأس الكبش، ويتقاطع ذراعاه على صدره ممسكاً في يده بعلامة الحياة وهو الرمز المعتاد للآلهة. ويستقر الكبش على قاعدة طولها ثلاثة أمتار وتسعة أعشار المتر^(١)، وعرضها متر واحد وأربعة عشر سنتيمتراً^(٢)، وارتفاعها أربعة وعشرون سنتيمتراً فقط^(٤) مثبتة على قاعدة عمودية محلاة بإفريز وكورنيش. ولقد أتاحت لنا الحفائر التي قمنا بالتقيب عنها بقياس كل أبعادها باستثناء ارتفاع القاعدة السفلية. ويقدر إجمالي ارتفاعه بثلاثة أمتار وثلاثين سنتيمتراً^(٥). ونرى مسجلاً على الكتف اليسرى للكبش القريب من بوابة المعبد الكلمتين اليونانيتين التاليتين ABACKANTO TA وهو في الغالب اسم لأحد اليونانيين الذي بعد أن قام بزيارة الكرنك لم يسهه أن يقاوم الرغبة الجارفة في ترك بعض بصماته على الآثار الخالدة.

لقد أجرينا في هذا الجزء من وادي طيبة قياساً أحاطنا علماً بأن الأرض ترتفع من خلال ميل غير محسوس بدماً من ضفتي النيل حتى سفح تل الكرنك الصناعي، فالمسافة لا تزيد عن تسعة عشر سنتيمتراً^(٦) أبعد نقطتين ويصل ارتفاع الجزء الأعلى من القاعدة التي يستقر عليها الكبش متراً وأربعة وستين سنتيمتراً^(٧) وهو أدنى من الدرجة الوسطى لمنسوب النهر، وهي المناس

(١) اثنا عشرة بوصة .

(٢) ثلاثة أقدام وست بوصات .

(٣) تسع بوصات .

(٤) عشرة أقدام وبوصة واحدة، وتسعة خطوط راجع اللوحة ٢٩ بالمجلد الثالث .

(٥) سبع بوصات .

(٦) خمسة أقدام وستة خطوط، راجع النتائج التي توصلنا إليها في هذا الصدد من خلال وصف تمثالي سهل طيبة، بالقسم الثاني من هذا الفصل، حيث تمسكاً بالتصميل عن ارتفاع وادي النيل .

(٧) ستة أقدام وثمانين بوصات .

والعشرين من أغسطس سنة ألف وسبعمائة وتمتع وتعمين من التقويم الميلادي،
كان منسوب مياه النيل أقل من مترين وثمانية عشر سنتيمتراً^(١) .

ويمتد الصرح الأمامي للمعبد المؤدى لطريق الكباش الذى تحدثنا عنه أولاً
من الشمال الشرقى إلى الجنوب الغربى بطول مائة وثلاثة عشر متراً^(٢)؛ أى أكثر
من نصف واجهة قصر الأنفاليدي بباريس. هذا البناء الضخم لم يستكمل قط،
ويعد الجزء الجنوبي منه؛ هو الوحيد الذى اكتمل بناؤه، ومع ذلك من السهل أن
نلاحظ عدم اكتمال البناء كله. ويعيداً عن تقديم النقوش الكبيرة والمتعددة التى
تتحلى بها عادة صروح وواجهات المعابد مازال هذا الصرح العظيم يقدم المزيد
من الأحجار التى تتسم وجاهاتها الأمامية بغلظة وعدم استواء سطوحها وكان من
المفترض أن يمالج ذلك أدوات الفنانين. ويتحلى هذا الصرح بصفتين من
الشرفات المربعة^(٣) التى تخرقه من جانب إلى آخر، وكل صف يحتوى على أربع
شرفات تتصل جميعها من أعلى بأخاديد مخروطية الشكل، كما سنثبت ذلك
لاحقاً^(٤)، وكان يثبت بها الصواري^(٥) وتزدان بالأعلام والرايات ويصل إجمالى
ارتفاع الصرح بدءاً من سطح الأرض ثلاثة وأربعين متراً ونصف المتر^(٦)، إنها
أكثر ارتفاعاً من كل الأبنية المرتفعة لدينا وتقترب كثيراً من ارتفاع أبراج
الكنايس. ويصل ارتفاع الشرفة القبليّة بالصف السفلى إلى ستة عشر متراً ومائة
وسنة عشر من الألف من المتر^(٧) من متوسط مستوى السهل .

ولقد حطمت بوابة الصرح قبل أن يكتمل صنعها. أما أحجار الجزء العلوى
فقد سقطت من مكانها وتناثرت فوق الأنقاض. وفى مقدمة المدخل، نجد كتلة
حجرية كبيرة من الجرانيت الأحمر ويبدو أنها جزء لأحد التماثيل^(٨). وتمتد

(١) ثلاثمائة وثمانية وأربعون قدماً.

(٢) راجع اللوحة ٢١، شكل الثالثة المجلد الثالث.

(٣) راجع فيما يلى صف المعبد الجنوبي الكبير، وانظر اللوحة ٥٧، الشكل ٩ بالمجلد الثالث

(٤) يمكن رؤية هذه الصواري، فى اللوحة ٤١ الجزء الثالث .

(٥) مائة و أربعة وثلاثون قدماً تقريباً .

(٦) ثمانى قسامات وقدم واحد وسبع وأربعة خطوط .

(٧) يشير السيد دوتون هنا إلى تماثيل عملاقين

(٨) عشرون قدماً .

بوابة القصر من أكثر الآثار والأطلال المصرية ارتفاعاً حيث يصل عرضها إلى ستة أمتار ونصف المتر^(٨)، والقائم الرئيسى فيها إلى ما يقرب من الخمسة أمتار^(٩)، مما جعلنا نستنتج أن ارتفاعها حتى السقف مباشرة يصل إلى أكثر من عشرين متراً^(١٠)، في حين أن إجمالى ارتفاعها بما يضمنه من ساكف وإفريز ليجاوز ستة وعشرين متراً^(١١)، فلنتصور الآن مصراعى البوابة الضخمين المصنوعين من الخشب والبرونز اللذين عند تحركهما على قضيب محورى كان الدوى العظيم الصادر عنهما يخبر الجميع عن بعد بيده بعض الاحتفالات الهيبة، وهكذا يتسرب إلى ذهننا فكرة مبسطة عن تلك الآثار العجيبة التى سنمكف على وصفها.

وكنت الصرح التى تتجه نحو الشمال نصفها محطم وترتفع بيضعة أقدام عن مستوى الصف السفلى للشرفات، ولا نرى بها أثراً لكتابات هيروغليفية. وبالنسبة لكمية الأحجار^(١٢) المتحركة عن مكانها أو تلك التى ما زالت تملئ الانقراض المتراكمة حول هذا الصرح، بوسمنا أن نتصور أنه تم استغلالها كمحاجر استمدت منها بعض المواد الخاصة بالمنشآت الحديثة التى كانوا قد توقفوا عن العمل بها.

ولقد أتاح لنا هذا الصرح غير المكتمل الفرصة لإبداء ملاحظات جديدة والتحقق من تلك التى أعدت فى أماكن أخرى^(١٣) حول الطريقة التى كان ينتهجها قدماء المصريين فى البناء ويمكننا أن نلاحظ هنا أن الكتل الحجرية المستخدمة فى البناء لم تكن تتميز باستواء سطوحها تماماً، فالأحجار لم تكن دائماً متساوية فى أبعادها وارتفاعاتها، فكان البناء يتم من خلال كتل مضخمة من الحجارة كانت

(١) خمسة عشر قدماً.

(٢) ستون قدماً.

(٣) ثمانون قدماً تقريباً.

(٤) فيما يتبقى من حديث فى هذا الصدد، كلما لا نعلم إلى تحديد طبيعة المواد المستخدمة فى بناء الآثار التى نمكف على وصفها فسيمكون مفهوماً أن هذه المواد من الحجر الرملى. وسوف نهتم دائماً بالإشارة بصفة خاصة إلى الحجر الجيرى والجرانيت المستخدمين بشكل محدود.

(٥) راجع مما قيل عند البناء من قسبل المسيد لاكمير الفصل الأول.

تتميز وصلتها بهتذيب سطوحها في حدود ثلثي أو ثلاثة أرباع سمكها، وما تبقى من حجارة كان يهذب بين النحاتين ليلحق بالبناء الذي يعتمد على قطع حجرية صغيرة وغير منتظمة. أما فيما يتعلق بالحواف فكانت بسيطة للغاية حيث كانت تعتمد على حفر سنتيمترين أو ثلاثة^(١) تقريباً في كل حول المبنى وهو ما يكفى لوضع الأحجار، وبعد إتمام البناء، يهتمون بوضع اللمسات الأخيرة من خلال ملء الفراغات بالوصلات الحجرية وتهذيب وصقل الواجهات تماماً التي كانت تنفذ عليها النقوش المملقة التي هي بمثابة الزخرفة المعتادة لمثل هذه الطرز البنائية.

وأول ما يحس به المرء بعد أن يفحص هذا الصرح المملاق من الخارج هو الرغبة في التعمق داخله وتقعد جميع الحجرات التي يحتويها، وليسوء الحظ لا يسعنا تحقيق هذه الرغبة الفضولية، فالمبنى متصدع ويكاد يتلاشى لثلاث ارتفاعه وجميع مداخله مردومة، ويحتل منتصف الصرح على طولها سلم مستقيم وضيق لا يتجاوز عرضه المترو نصف المتر^(٢)، مدخله يفضى بلا شك إلى فناء هذا الصرح الكبير ناحية الشمال، غير أن الانقراض تسد بابه تماماً. وليس ثمة وسيلة للوصول إلى جزء من السلم المستخدم في الجانب الجنوبي من المبنى إلا بتسلق الجدران بصعوبة بالغة وبالتشبث بالوصلات الحجرية. وصعود السلم سهل، أما درجات السلم نفسها فلا يتجاوز ارتفاعها ثمانية أو عشرة سنتيمترات^(٣)، ويبدو للوهلة الأولى أن هذه الدرجات تم نحتها وتهذيبها في صخور البناء. ومن العجيب إذاً أن نرى أسماء بعض الزائرين مسجلة في أماكن يصعب الوصول إليها. ويقودنا السلم إلى قمة الصرح حيث نستمتع بهذا المشهد الثرى والبديع.

ومن هناك يمكن أن نستطلع على وجه العموم الأبنية المختلفة والمتعدد التي يضمها الكرنك. نشرع بداية في تفحص الأجزاء المتتالية للمعبد على نحو دقيق، وإن جاز التعبير يمكن القول إن ما هو موجود في الأسفل لا يوحى إلا بمظهر

(١) بوصة.

(٢) أربعة أقدام وسبع بوصات.

(٣) من ثلاث إلى أربع بوصات.

المحجر المد للتشفيل حيث تتجسد أحجاره فجأة وتتخذ أشكالاً ندهش لشدة انتظامها.

ويتشابه ما بداخل هذا المعبد مع ما بداخل معبد فيلة^(١)، الذى لا يضم إلا سلماً واحداً مستقيماً. ومع ذلك يصعب تصديق أنه لا يحتوى على أى حجرات بالرغم من عرض جدرانه الذى قارب الخمسة عشر متراً^(٢). وإذا ما استرشدنا بالقياس على هذا الطراز من الأبنية الموجودة فى فيلة وإدفو^(٣)، فيكون من المحتمل وجود سلم خاص مؤدى إلى قمة الجزء الشمالى من صرح المعبد واشتمال كتلتيه على حجرات عديدة.

الأماكن التى تستدعى الكثير من الذكريات بالرغم من صعوبة الوصول إليها هى تلك الأماكن التى نشعر بسعادة بالغة بمجرد التطلع إلى آثارها، وفى الأماكن التى تتطلب جهود جيش لتأمين الزائرين، لا يستطع المرء مقاومة الرغبة الملحة فى ترك بعض العلامات الدالة على وجوده هناك التى من شأنها بالإضافة إلى هذا أن تضيف المزيد من المتعة للزائرين الآخرين كتلك المتعة التى يحس بها المرء نفسه عند التقاء بصره بتلك العلامات المسجلة على الآثار بعروف معروفة. ويبدو أن تلك الكتابات تبعث بالسحر والجمال على تلك الأماكن المهجورة. ولازلنا نبحث عنها بحرص شديد ولاسيما عندما تتطوى على وقائع تاريخية أو علمية. وإبطلاً من هذه الاعتبارات وتخليداً لذكرى وصول الفرنسيين إلى أعماق هذه الأطلال الغامضة، سجل أعضاء لجنة العلوم والفنون على جدران معبد الكرنك خطوط الطول والعرض للمدن الرئيسية القديمة التى مازلنا نجد أطلالها فى صعيد مصر، فمن خلال التنقيب الذى تم فى الجنوب وبخاصة تحت بوابة الصرح عثر على مثل هذه الكتابات^(٤).

(١) راجع اللوحة الخامسة، الشكل ١، واللوحة التاسعة، الشكل ٤، المجلد الأول.

(٢) ستة وأربعين قدماً .

(٣) راجع اللوحات الخاصة بهذه الآثار بالمجلد الأول من لوحات المصور القديمة .

(٤) حدث خطأ ما فى الأعداد الواردة و يمكن أن نجد التصحيح الخاص بها فى مذكرة السيد نويه وعنوانها " ملاحظات فلكية " .

ولندخل الآن إلى هذا الفناء العظيم الذى يتسع شيئاً فشيئاً أمام الزائرين والذى يشكل صرحه جانباً من جوانب المعبد حيث تشد أعين الناظرين أشياء عدة، وهى محيط هذا الفناء الذى يبلغ عرضه مائة والثين ونصف المتر^(١) ويبلغ بمقه أربعة وثمانين متراً^(٢)، نجد أبنية كاملة. ويفلق جانبى الفناء الشمالى والجنوبى صفوف من الأعمدة يبلغ ارتفاعها خمسة عشر متراً^(٣) قياساً على الأرض القديمة وتتوج الأعمدة بتيجان على شكل براعم غير مكتملة لزهرة اللوتس. ويمد الرواق الشمالى أكثر انتظاماً وبشكل جبهة تضم ثمانية عشر عموداً على درجة عالية من الحفظ، وهو عبارة عن فناء يضم أعمدة مزين بإقريرز و كورنيش موضوع على طيليات تيجانية المربعة على شكل خطوط مستقيمة غير منقطعة، وهو ما له عظيم الأثر من الناحية المعمارية.

ويبلغ قطر الأعمدة مترين^(٤)، و ارتفاعها تسعة أمتار^(٥) أعلى التربة التى وضعت عليها تماثيل الكباش التى تتقدم بوابة المعبد. والمسافات بين الأعمدة متساوية وهى أقل من قطر العمود باستثناء العمود الذى يقودنا إلى خارج الرواق الذى يصل قطره إلى أقل من ضعف قطر الأعمدة الأخرى. وقد يكون هذا بمثابة وسيلة اتفاق عام حرص المصريون على ألا يخلوا بها وهى تتطوى على توسيع المسافات بين الأعمدة المستخدمة كممرات. والحوائل الأساسية يخترقها بابان يتجهان بطرفيهما صوب الشرق. وعلينا أن نمتدح أن الأعين تسعد تماماً بما تراه ولا سيما إذا بدأت الرؤية من منتصف الرواق، ولو أن المعمارين المصريين بدوا دائماً أقل إحساساً بالقوانين الخاصة بالتناسق والانسجام عما اتفقوا عليه من قواعد بنائية. ويتجرد الرواق تماماً من ناحية الشمال من كل ما له علاقة بالنقش، فلا نرى هناك على الإطلاق أى كتابات هيروغليفية ولا لوحات، يبدو عليه أنه مجرد مبنى لم يتم الانتهاء منه أكثر من كونه مبنى مجهز بشكل ما

(١) اثنتان وخمسون قامة وثلاثة أقدام وخمس يومسات.

(٢) اثنتين وأربعون قامة.

(٣) ستة وأربعون قامة.

(٤) ستة أقدام وبيوسيتين.

(٥) سبعة وعشرون قامة.

لاستقبال الزخارف المتعددة التي تعد سمة من سمات فن العمارة المصرية. وفي نهاية صف الأعمدة، ترتفع دعائم عمودية مربعة بارزة عن الجدار مزودة بزخارف كزخارف الأعمدة تعمل على تجميل المظهر السيء الناتج بلاشك عن ميل الصرح الذي ينتهى به الرواق. وفي الأطراف الشرقية للمبنى، نحت سلما صغيرا مستقيما لا يتجاوز عرضه ثمانية ديسيمترا^(١) يفضى إلى السطح. وترتفع الأنقاض في الغرب تماماً لتعلو أحجار السقف. وما من شك أنه بالحفر والتقيب في هذا المكان لم يعثر على الباب المؤدى لداخل الصرح.

إن صف الأعمدة الموجود في الجنوب أقل انتظاماً من مثيله في الشمال، فأحد المعابد الذي سوف نتحدث عنه بعد قليل يعمق استقامته حيث يقطعه عند منتصف طوله تقريباً. ويتضمن الجزء الأول تسعة أعمدة أمامية ودعامتين مريعتين تتفق أبعادهما وأشكالهما والمسافات بينها مثل تلك الموجودة في الشمال. ويصل عرض الرواق إلى مترين وستين سنتيمترا^(٢) ويفضى سلم صغير يخرق الطرف الغربي إلى السطح.

أما الجزء الثانى من صف الأعمدة الذى يتجاوز المعبد فيتكون فقط من دعامتين مريعتين وعمودين تصل المسافة بينهما إلى خمسة أمتار^(٣) يتصلان بمدخل الصرح. وللأسف لم تحدث حفائر لإمالة اللثام عن الجزء السفلى لهذه الأعمدة، واكتفينا فقط برسمها دون تحديد أساس لها. ومع ذلك فهناك بعض الحق في اعتقاد أنها كانت لا تفتت على هذا النحو في مكان آخر، فبرسمها مرفوعة على قوائم أسطوانية أقل ارتفاعاً، تكون بذلك قد أعدها إلى حالتها الطبيعية وهو أسلوب متبع تماماً في العمارة المصرية.

أما الرواق الجنوبي فلم يحظ باهتمام مثل نظيره الشمالى ومع ذلك يتحلى إفريزه ببعض الرموز الهيروغليفية، ونراها خاصة في الجزء البعيد من المعبد حيث وزعت على صفين أفقيين ولم يكتمل بناء الرواقين مثلما هو الحال بالنسبة للصرح، ويمكن أن نفترض أن مجموعة المباني تم الشروع فيها في نفس الوقت ولكن بشكل لاحق لتاريخ بناء باقى مباني المعبد، فلقد أضيف إليه رواقاً

(١) قدامان وست بوصات.

(٢) ثمانية أقدام.

(٣) خمسة عشر قدماً.

ضخماً ولاحظنا من قبل أكثر من مرة بل ولا زلنا نلاحظ أيضاً أن النظام المتبع فى زخرفة المباني المصرية، إذا جاز لنا التعبير هكذا، ينطوى على تضافر جميع العناصر لخلق الصورة المنشودة مثل الأروقة والأعمدة التى تتقدم حرم المعبد والقاعات التى تحوى أعمدة وقدس الأقداس والقاعات الخاصة التى يعبد أشكالها وتقاسيمها وفقاً لقواعد عامة متفق عليها ترتبط بالتقاليد والأعراف والمناخ العام. فكان يزداد أو يقل عدد هذه الأبنية وفقاً للأهمية لخاصة التى تمنح للأثر كله، وهو ما أشار إليه بدقة سترابون، ومن جانبنا سوف نتولاة بالشرح والتفصيل^(١).

ونجد وسط البناء بقايا طريق يتألف من صفين من ستة أعمدة ذات أبعاد كبيرة لم يمد يتبقى منه إلا المنطقة التى تسبق مؤخرة الصف الجنوبى، وفيما عدا ذلك فجميع الأعمدة الأخرى محطمة، ولكن عند سقوطها لم يخل نظام الحجارة، وعلى ما يبدو أنها لم تستأصل من جذورها. ومع ذلك يمكن القول: إن تدمير بعضها راجع إلى البشر، فى حين يبدو مؤكداً أن سقوط البعض الآخر راجع إلى ظروف بيئية. ويلاحظ فى الحقيقة تكون بلورات ملحية فى أساسات الأعمدة مما يؤدى إلى تحطم الأحجار لدرجة أن الأعمدة التى لم يمد لها ما يدعمها إنهارت تحت تأثير ثقلها وقد نتجت هذه البلورات الملحية بفعل الرطوبة الناجمة عن ارتشاح المياه عبر الانقراض، لأن تربة المعبد التى كانت تملو بلا شك مستوى الفيضان أصبحت الآن أدنى منه، بل وأصبحت أيضاً أدنى من المستوى العام للوادي المحيط بها، وهو الأمر الذى كان يؤدى إلى تسرب المياه إلى المعبد، ما لم تمنعها جبال الانقراض التى تحيط به من الإقتراب. وهكذا نذكر ببساطة أن مثل ذلك الأمر له عظيم الأثر فى ارتشاح المياه وهو بالتأكيد أحد الأسباب الجوهرية لتدمير المعبد شيئاً فشيئاً فى بلد يعمل مناخه بقوة على الحفاظ على آثاره.

(١) راجع لاحقاً الجزء الثالث من هذا القسم

ويصل قطر الأعمدة إلى مترين وثمانين سنتيمتراً^(١)، والمسافة التي تفصل بينها أقل من ذلك ولو أن عرض الطريق التي تشكها يتجاوز ثلاثة عشر متراً وأربعة وستين سنتيمتراً^(٢). ويعطينا العمود الذي ما زال قائماً فكرة مكتملة عن الأعمدة التي لم يعد لها وجود أو تلك التي تهدمت، ويصل ارتفاعه الكامل إلى أحد عشر متراً^(٣) شاملاً القاعدة والتاج الطبلية، وهو يتكون من عدد كبير من المداميك والتي يصل سمكها إلى مائة وثلاثة وعشرين ملميتراً^(٤). وتتضمن أسطوانة العمود ثلاثاً وعشرين مداميكا، والتاج خمس مداميك الطبلية ثلاثة. وبناء التاج عمل جدير بالاهتمام، ووفقاً لما ينفوى عليه هذا العنصر المعماري من رشاقة خطوطه مع انحناؤها، فإن الطبقة الأخيرة منه تكاد تحتوى كل الحواف البارزة التي تتكون من ستة وعشرين حجراً تمتد وصلاتها العمودية إلى مركز العمود، وجذع العمود المتمركز على الأجزاء العلوية يعمل على تثبيتها في النقطة المناسبة لحفظها. هذا الإجراء الذي لم نعهده في أى مكان آخر يجب أن يثير دهشتنا، ولا سيما إذا أدركنا أن المصريين لم يعتادوا في تصميماتهم على استخدام أدوات دقيقة، فقد غفل ذوقهم المعماري عن هذا التقصير مما دفعهم دائماً إلى تأكيد عدم قابلية فناء آثارهم من خلال ضخامة كتلها.

إن الكتل الحجرية الناجمة عن الانقراض المتراكمة على ارتفاعات كبيرة حول المباني المجاورة لا تمتد إلى العمود الذي يكاد ينفصل عنها تماماً نرى قاعدته بكل تفاصيلها، مما يتيح لنا ويسهولة التعرف على كل ما بها من حروف نقوش. ويزدان العمود بأحزمة تتكون من علامات الحياة وصولجان الواس على شكل لها رأس كلب سلوكى موضوعة بشكل بصورة مستعرضة أشكال أخرى. وتتفصل هذه الزخارف من خلال لفائف دائرية ذات رموز هيروغليفية. وحتى تلك العمود تقريباً، ثم نقش العديد من اللوحات يختلط بها الكتابات الهيروغليفية وتمثل

(١) تسع أقدام.

(٢) اثنتا وأربعين قدماً.

(٣) اثنتا وستون قدماً أو ثلاث وستون قدماً.

(٤) قدم وعشر بوصات .

بعض القرايين المقدمة إلى بعض الآلة المصرية. وتزدان قمة تاج العمود بمثلثات يتداخل بعضها في البعض الآخر - كما سبق وأشرنا إلى ذلك - تقليداً للجزء السفلى من النباتات. ويزدان السطح العلوى لجذع العمود بوصلات أفقية تعمل على تثبيت باقات الزهور وبزاعم زهرة اللوتس التى تمد مكونات أساسية لزخرفة التاج الذى يتخذ شكل زهرة اللوتس المتفتحة، إنه شكل جرس يصل أقصى عرض له إلى خمسة أمتار^(١) مما يتيح له مداراً يتجاوز محيطه الخمسة عشر متراً. و تزدان طبلية العمود المثبتة أعلى التاج برموز هيروغليفية على كل أوجهها. ويذكرنا العمود بشكل محسوس بساق زهرة اللوتس وهو تجسيد لها ويعد هذا دليلاً جديداً يضاف إلى الأدلة الأخرى التى تثبت أصالة العمارة المصرية التى تستمد عناصرها من الطبيعة. كل الوقائع التى أشرنا إليها وهى من شأنها أن تسترعى انتباه القراء تنزع إلى إثبات أن العناصر الأساسية التى تركز عليها فنون العمارة المصرية ما هى إلا مصاكاة صادقة لعناصر الطبيعة من نباتات وأشجار تنمو على ضفاف النيل. تلك ظروف خاصة نصر عن عمد على توضيحها لمناهضة آراء من يزعمون أن المصريين استلهموا فنونهم المعمارية من العديد من الشعوب الأخرى.

ومن المرجح أن يكون الهدف من إنشاء شكلين من الأعمدة وفقاً للفكر المعماري القديم هو تشييد أحد الطرق. ولا ندري فى الواقع كيف يمكن لهذين النسقين من الأعمدة أن يرتبطا بالطرز السابقة واللاحقة. ولا يمكن افتراض أن مثل تلك الطريق تم تغطيتها بشيء ما.

وحقيقة الأمر أنه كان يتمين وجود أحجار يبلغ تغطى طولها ستة عشر متراً ونصف المتر وسمكها يتناسب مع الطول، ورغم جهود المصريين الضخمة فى هذا الصدد، إلا أننا لم نعث فى أى مكان على أثر لاستخدام قطع حجرية ذات أبعاد

(١) خمسة عشر قدماً.

(٢) خمسة وأربعون قدماً.

(٣) سوف يعالج هذا الموضوع بكثير من التفصيل فى دراستنا حول فن العمارة.

عملاقة. ولتغطية هذا المسطح بالخشب، كان يتعين وجود قطع خشبية طولها سبعة عشر متراً حيث كان لا يقبل في تشييد السقوف المصرية القديمة أى من أنواع التمشيق. وهكذا لم يكن متاحاً استخدام الخشب لتغطية مساحات كبيرة، وخصوصاً إذا أخذنا بعين الاعتبار ندرته في مصر آنذاك. ورغم الأبحاث التي قمنا بها حول الأماكن، إلا أننا لم نر مطلقاً أى أثر لسقوف كانت تستقر أعلى الأعمدة. ولهذا نعتقد أن الأعمدة كانت دائماً مستقلة بذاتها، وأنها كانت تتحلى برموز وعلامات تعبر عن الشعائر الدينية. وليس هذا المثل الوحيد على توظيف الآثار المصرية لمثل ذلك الغرض، بل إن هيرودوت يخبرنا أنه كان يرى في أخميم تماثيلاً أعلى معبد بيرسيه، وأن الأهرامات التي بدت وكأنها تخرج من بحيرة موريث كانت تزدان بها. وما زلنا على يقين فيما ذهبنا إليه من أن رؤية أحد النقوش البارزة حيث نلاحظ أربعة سيقان لزهرة اللوتس التي تملؤها بعض التماثيل وبعض الصقور تجسد لنا بعض الأعمدة التي تتشابه بشكل مطلق وتلك التي وصفناها لتونا^(١)، لقد كانت أعمدة تقدم على سبيل الوفاء بالنذر وما يحملنا على تصديق ذلك أننا وجدنا العديد من الأعمدة المتشابهة مع التماثيل^(٢) التي كانت ترمز إلى الطقوس الدينية على نحو مصغر. وبالقرب من الصرح وعلى بعد ثمانية عشر متراً ناحية الشمال، نرى قمة مبنى محتفى تماماً، ولا يظهر منه تفصيلاً إلا سطحه التي يبلغ عرضه ستة عشر متراً ونصف المتر، وطوله يناهز العشرين متراً، وقد تمين علينا الشروع في تنفيذ المزيد من الحفر والتقيب لإمالة اللثام عن هذا المبنى. أما فيما يتعلق بالجنوب، فلم تصادف مطلقاً أى مبنى تم تشييده على نحو منهجي، ولو أن ارتفاع الأنقاض المتراكمة في تلك المنطقة يجعل من المستحيل عدم وجود أى مبانى هناك.

(١) راجع لاحقاً وصف النقش البارز الظاهر في اللوحة رقم ٣٣، الشكل ١ بالمجلد الثالث.

(٢) راجع لوحات المصور القديمة بالمجلد الخامس.

(٣) أربعة وأربعون قدماً.

المبحث الثالث: وصف المعبد المستقل

قبل أن نتوغل كثيراً في معبد قصر الكرنك الفسيف، لندخل إلى المعبد الذي أشرنا إليه من قبل يسبق فتاؤه. يمر بناهز طوله الأثني عشر متراً^(١) حيث تقطعه بشكل غريب أحد صفوف الأعمدة الجنوبية. ويلاحظ بداية أن محوره لا يتعامد تماماً على اتجاه الرواق، لخطأً حتى يتعلق بالتنفيذ، أو وهو الأكثر احتمالاً، لأن هذا المبنى شيد في فترة سابقة على بناء صفى الأعمدة والبوابة التي يضمها محيط مدخل المعبد. ومما يضيف المزيد من الأهمية لهذا الرأي، هو أن المعبد يزدان بزخارف نقوش تكاد تخلو منها تماماً الأعمدة الصريح.

ويعد أحد صروح المعبد ذو الأبعاد المتواضعة، وإن كانت متناسبة مع أبعاد المعبد، مدخلاً لهذا المبنى حيث يصل طوله إلى خمسة وعشرين متراً^(٢)، ولا يمكن قياس ارتفاعها الآن نظراً لما تعرضت له من عوامل التعرية. فلقد تم تدمير ما يعادل مستوى الأسطح، وكذلك فإن الانقراض وكسرات الفخار تكدست بقدر كبير حول هذا المبنى الذي لم نعد نرى من ارتفاعه أكثر من ثلاثة أمتار^(٣) فوق مستوى الانقراض. وفي كل جانب من جوانب الصرح التي لم نعد نرى منها إلا العقب نقشت بعض النقوش البارزة كذلك التي تكاد نراها دائماً في مدخل المعابد، وقد تشكلت من صور أجسام عملاقة مدعمة بمقاطع قادرة على إزهاق روح الكثير من الضحايا الذين يمسكون بهم من شعورهم و من بين الرموز الهيروغليفية التي تصاحب هذه الأشكال نلاحظ منها شكلاً فريداً للغاية^(٤) يتكون من ذراعين مثبتتين في رباط واحد تمسك إحداهما بعلامة الحياة والأخرى بنوع من الأعلام.

وتمتد الأبعاد الكبيرة للمعبد من الشمال إلى الجنوب، فإذا ما انطلقنا من بوابة المعبد لدخلنا إلى مكان يشبه الأفنية أو الدهاليز المكشوفة بين الأعمدة

(١) ست وثلاثون قدماً.

(٢) ثلاث عشرة قدماً.

(٣) تسع أقدام.

(٤) راجع اللوحة رقم ٢٢ من المجلد الثالث.

ويبلغ عرض أروقتها الجانبية مترين وأربعة وثمانين سنتيمتراً^(١)، وهى تتشكل من تماثيل تقوم مقام الأعمدة. ويقوم رواق آخر وتجميل نهاية الفناء المكشوف الذى يشتمل على نسق من أربعة تماثيل، تتمركز أمام أربعة أعمدة تيجانها على شكل براعم زهرة اللوتس غير المكتملة.

والمساحة المكشوفة بين الأروقة على شكل مستطيل يبلغ طوله ضعف عرضه تماماً. والمسافة التى تفصل بين التماثيل الحاملة على جانبي الرواق تتساوى تقريباً وحجم هذه التماثيل، غير أنها تتضاعف فى نهاية الرواق. والتماثيل تستند على دعائم إلى ما يقرب من مستوى المنكبين، والكثير منها، حتى أن رؤوسها المهشمة والمقلوبة على الأرض اختفت تماماً. ولقد تعرفنا على القواعد التى ترتكز وترتفع عليها هذه التماثيل من خلال عمليات التنقيب، فهى تماثيل متوجة، ترتكز أذرعها على صدورها ممسكة فى اليد اليمنى بصولجان، وفى اليد اليسرى مذبة. ويتحلى غطاء الرأس بتاج مزخرف فى مؤخرته بنوع من الشرائط تتدلى إلى مستوى الكتفين. وتشتمل رعوس التماثيل أيضاً على لحية على شكل ضفيرة تتدلى إلى مستوى الصدر ويتجاوز عرض المنكبين عرض التمثال نفسه لدرجة بروزه من جانب إلى آخر عن سمك الذراعين. أما الرداء الذى يرتدونه فيتحلى بصف طويل من الرموز الهيروغليفية التى تم نقشها فى مقدمة الرداء.

وقد يصعب علينا وصف النقوش التى يزدان بها هذا الدهليز المكشوف بين الأعمدة، ويكفينا القول أنه يتحلى داخلياً وخارجياً برموز هيروغليفية ولوحات دينية تكاد تتميز كل أشكالها بأبعاد مهيبة.

ويخترق الجدار الخلفى للدهليز باب متوج بإفريز، وفى وسطه قرص ذو جناحين. وكان الدهليز الأول يفضى إلى دهليز ثانى يدعم سقفه صفان من أربعة أعمدة يتناسب عرضها و عرض المبنى كله بامتناء الفاصل بين أعمدة الوسط، حيث يتضاعف عرضه، تيجانها على شكل براعم زهرة اللوتس غير المكتملة،

(١) ثمانى أقدام وتسع بوصات.

ويخترق الأسقف المزينة لقواصل الوسط وكذلك للفواصلين المحققين بها العديد من الفتحات المربعة المتسعة على شكل منشور يقع جانبه العريض فى الداخل ويستقبل هذا الدهليز فتحات لمرور الهواء، ويتميز الجدار الخلفى بنتوء صغير يعلو واجهة المعبد، ويؤدى ذلك إلى أن الباب الذى شق فى جدار الدهليز يمثل به إفريزان يزدان كل منهما بقرص له جناحان ويعد هذا الباب مدخلاً يبلغ عمقه ثمانية أمتار ونصف المتر^(١)، وعرضه أربعة عشر متراً^(٢)، ويستمد إضاءته من خلال فتحات للتهوية فى الجزء العلوى منه. وفى خلفية الجدار نجد تجويفاً صغيراً يحتوى بلا شك على تمثال الإله المعبود فى المعبد، غير أن الموائج لم تتح الفرصة للتحقق من هذا الافتراض وعلى جانبى الدهليز نلاحظ وجود ممرين كانا يؤديان على الأرجح إلى قدس الأقداس المعبد، ويتضمن الممر الشرقى سلماً يقودنا إلى السطح ويبدو هذا الأثر أقل أهمية إذا ما قارناه بالمبنى الضخم الذى تحيط به ومع ذلك فطوله يبلغ اثنين وخمسين متراً^(٣) وعرضه خمسة وعشرون متراً^(٤)، تلك الأبعاد تقربه كثيراً من أبعاد المعابد الكبرى فى مصر.

ولقد أطلقنا اسم معبد على الأثر الذى قمنا بوصفه توأ، ويمكن أن نتخى الآن مدى دقة هذه التسمية التى تكمن فى شكل البناء نفسه وفى التوزيع الداخلى لأقسامه وشكل الزخرفة التى يزدان بها. و المناظرة الكاملة بين هذا المبنى والمعبد الجنوى الضخم^(٥) لا تجيز لنا الشك فى اضطلاعه بالشعائر الدينية المصرية. وربما كان هناك موضع فى محيط هذا القصر يسمح للملوك

(١) خمس وعشرون قدماً وسبع بوصات.

(٢) ثلاث و أربعون قدماً.

(٣) إذا كانت حالت الانقراض التى وجدنا عليها شكل المبنى القديمة بعصر لم تتح لنا الفرصة للحكم حتى على الأماكن نفسها، بل وعلى العلاقة بين الأجزاء المختلفة وملحقاتها، ومع ذلك فقد أتيج لنا أن نصل إلى الأجزاء العلوية للأكثر حيث كان من السهل قياسها.

(٤) مائة وستون قدماً.

(٥) ست وسبعون قدماً.

(٦) راجع لا حقاً وصف المعبد الجنوى الضخم.

بتقديم القرابين قبل أن يتقرغوا لمهامهم الحكومية. وهنا كانوا يحضرون معهم أفراد حاشيتهم هذه الطقوس الدينية التي يغلب عليها الجانب الثريوى حيث كان رئيس الكهنة يتضرع إلى الآلهة أن تمنح أميرهم كل الصلاحيات والفضائل الملكية وأن يكون رقيباً على نفسه وأن يتحلى بالشهامة وحب الخير والرحمة تجاه الآخرين وأن يكون عدواً للكذب^(١). وهنا تفتح الكتب المقدسة وتتلّى على حكام البلاد وأمرائهم الوصايا والأعمال الخالدة للعظماء من الناس حتى يتخذوها مثلاً ونبراساً يحتذون به فى حكم بلادهم.

المبحث الرابع: بقية وصف المعبد

فلنستمر فى التقدم داخل معبد الكرنك. إن أكثر ما بلغت انتباهنا على مدى البصر يقع فى نهاية الفناء و يتركز فى محيط الأثر نفسه، إنها بقية الغرف الواسعة الساحرة التى يعد إجتماعها أحد المعالم الأثرية العظيمة، حيث يعقب الشعور بالمتعة الذى يحسه المرء أولاً شعور آخر يتم عن الحزن من جراء التدمير الكامل للصرح وانقلابها الذى يعد نهاية لفناء المعبد. ولقد دمر القسم الأمامى منه تماماً، ويشق علينا أن تصور هذه الأحجار المكسدة الآن فوق بعضها، يمكن أن تكون عنصراً من عناصر زخرفة هذا المبنى المنتظم. ويبدو أنه لا يوجد إلا زلزال عام نتج عن هزة أرضية أدت إلى اهتزاز المبنى كله حتى أساساته وحولته إلى حالة الدمار التى نراها عليها الآن. وأياً كان الأمر، فمن الحكمة أن نعتقد أن مثل هذا الدمار ناتج عن عيب فى البناء. وحقيقة الأمر أنه رغم أن ميل الجدران يعد عامة قاعدة للمتانة والصلابة، فلنتخيل مع ذلك أنها زادت من الحد الطبيعى لها كما حدث هنا، مما نشأ عنها فراغ فى داخل الجدران وعدم انتظام الأحجار فيما بينها، مما أدى بالضرورة إلى اندفاع الأحجار إلى الخارج وانزلاقها على وصلاتها الحجرية. ويمكن أن نضيف إلى عوامل التدمير السابقة عامل الرطوبة الذى يرتبط كما سبق ولاحظنا ذلك بأساسات معبد الكرنك، فله

(١) ديودور الصقلى، " تاريخ المكتبة " . الجزء الأول ، ص ٨١ ، طبعة أمستيلودامى عام ١٧٤٦ م .

عظيم الأثر فى تقويضها وتهدمها، وهكذا تكون لدينا فكرة دقيقة عن حالة الدمار التى لحقت بالمبانى هنا.

وما زال الباب يرتفع جزئياً فوق أنقاض الصرح يتقدمه تمثالان عملاقان من الجرانيت الأحمر يبلغ ارتفاعها سبعة أمتار^(١). وما زال التمثال الموجود بالجنوب قائماً، أما التمثال الثانى فبقاياه اختفت تحت الأنقاض وإن ظلت قاعدته فى مكانها. والتمثالان على بعد عشرة أمتار^(٢) وتتكون قاعدتهما من حجر الجرانيت على شكل مكعب فيه استطالة وكل منهما منفصل عن الآخر، والقاعدة التى يستقر عليها التمثال مباشرة تعد جزءاً من نفس القطعة الحجرى يبلغ طولها ثلاثة أمتار وتسعة وسبعين سنتيمتراً^(٣)، وعرضها أقل قليلاً من مترين وثلاث أمتار^(٤)، ويتخذ التمثال العملاق الذى مازال منتصباً وضع إنسان فى حالة السير، ساقاه منفصلتين، ويبلغ طول قدميه سبعة وتسعين سنتيمتراً^(٥)، ويبلغ ارتفاعه خمسة أمتار وثمانين سنتيمتراً^(٦) انطلاقاً من الجزء العلوى من الكتف حتى أخمص القدم، وهو ما يعنى أن إجمالى ارتفاعه يصل إلى ستة أمتار واثنتين وثمانين سنتيمتراً^(٧)، يضاف إليه ارتفاع قاعدة التمثال ويبلغ متراً وستين سنتيمتراً^(٨)، وهكذا يبلغ إجمالى ارتفاع التمثال عن سطح الأرض ثمانية أمتار ونصف المتر^(٩). ولقد تعرض هذا التمثال العملاق لأضرار جسيمة فلم يعد له ذراعان ولا رأس، ولقد نعت بدقة شديدة من حيث صقل المادة الحجرية والجهد المبذول لتنفيذ الزى المناسب وكثرة الزخارف التى يتحلى بها. ونلاحظ أعلى

(١) إحدى وعشرون قدماً.

(٢) ثلاثون قدماً.

(٣) إحدى عشرة قدماً وثلاث بوصات.

(٤) سبع أقدام.

(٥) ثلاث أقدام.

(٦) ثمانى عشرة قدماً.

(٧) إحدى وعشرون قدماً.

(٨) خمس أقدام.

(٩) ست وعشرون قدماً.

السرة قليلاً في منتصف البطن بالقرب من الخصر وجود خرطوش وبعض الكتابات الهيروغليفية على صدر التمثال. والقسم الأمامي من القاعدة الأولى وهي التي تمد جزءاً من القاعدة الأساسية للتمثال تزدان بستة صفوف من الرموز و الكتابات الهيروغليفية الكبيرة. وبالنظر باهتمام إلى أنقاض التمثال الشمالي العملاق والحالة المتردية لقاعدته الأساسية، نكتشف أن ثمة داعياً للاعتقاد أن هدمه راجع إلى حد كبير إلى التداعيات الناجمة عن ارتشاح المياه.

وغالب الظن أن التمثالين المتقابلين في مدخل صرح المعبد هما بمثابة الحارسين له إذا جاز لنا هذا التعبير، أو تجسيد لأثنين من الآلهة أو الملوك والأبطال مع ما يتحلون به من صفات ألوهية. ويجيز لنا هيرودوت^(١) إلى حد ما هذا التصور الأخير زاعماً أنه في مقدمة المبانى والمعابد الموجودة في منف وضع سيزوستريس تماثله بجانب تماثيل زوجته و أبنائه.

و يتقدم مدخل الصرح نوع من الأروقة يبلغ طوله سبعة أمتار ونصف المتر^(٢) وعرضه أكثر قليلاً من الضعف، ونصل إليه من خلال سلم يتكون من سبع درجات قامت بعض الحفائر بالكشف عنه. وترتفع جدران المدخل عمودياً لتصل إلى ارتفاع مقداره خمسة وعشرين متراً وسبعون سنتيمتراً^(٣)، وتزدان كل أبعادهما بما فيها الوجوه والحوادث الداخلية بلوحات دينية في إطار من الرموز والعلامات الهيروغليفية، وتمثل تقديم بعض القرايين إلى الآلهة. ومن الصعوبة بمكان تحديد استخدامات هذا المبنى على وجه اليقين، رغم مساحته الكافية التي تجعله بمثابة الرواق حيث يستقبل الأشخاص المسموح لهم بالدخول قبل أن يلجأوا إلى القاعات الكبيرة التالية. ولم يتعرض الباب الخاص بالصرح لنفس التداعيات مثل باقي المبنى، وعلى أى حال فقد لحقت به أضرار جسيمة وسقطت الأحجار الضخمة التي يتكون منها العتب يتجاوز طولها ثمانية أمتار^(٤).

(١) هيرودوت " التاريخ"، الجزء الثاني، المقطع رقم ١١٠، ص ١٢٩، طبعة عام ١٦١٨.

(٢) ثلاث وعشرون قدماً.

(٣) إحدى وتسعون قدماً وخمس بوصات.

(٤) أربع وعشرون قدماً.

ولقد أثرت بسقوطها على جميع الأسطح المتعامدة، ولم نعد نلمح فى الزوايا إلا بقية من بعض الخطوط المنقوشة فى الكرانيش وبعض صور الكهنة والآلهة التى تعد جزءاً لا يتجزأ من زخرفة الإفريز. وتتعلى قوائم الباب أيضاً فى الأصل نقوش تتوزع عليها فى خمسة أقسام متساوية. ويتوارى النقش البارز الأخير خلف الأنقاض حتى منتصف الصور نفسها، ومن المحتمل وجود بعض زخارف على شكل زهرة اللوتس شبيهه بتلك التى تزين دائماً الجزء السفلى من المبانى. و من بين الآلهة التى تجسدها وترمز إليها هذه اللوحات، نلاحظ بصفة خاصة حريوقراط رمز الرجولة وشعاره الشمس المخصبة، إنه الإله الذى يتكرر غالباً الرمز إليه فى معبد الكرنك، وما زالت هذه النقوش البارزة تقدم لنا فى بعض المواضع بقايا الألوان الزاهية التى تزدهان بها.

ويبلغ عرض الباب ستة أمتار ونصف (١) وارتفاعه عشرين متراً وستين سنتيمتراً (٢)، وهكذا فإن عرضه يعادل تماماً ثلث ارتفاعه. أما الكورنيش و المارضة مجتمعين فيصل ارتفاعهما إلى عشرة أمتار (٣)، وهو ما يقدر بتسعة وعشرين متراً ونصف المتر (٤) بدءاً من سطح الأرض و حتى القمة، وهو ارتفاع هائل بالنسبة لباب لا مثيل له على الإطلاق بين كل المبانى التى تضمها مدينة طيبة، حيث يزيد ارتفاعه بمترين و ثلث المتر (٥) عن إجمالى ارتفاع قصر اللوفر الفرنسى و يقدر سمك الباب المساوى تماماً لسمك الصرح بستة عشر متراً (٦). ولقد شق فى جانبيه البناء بعض الفتحات الخاصة باستقبال مصراعى الباب الخشبيين أو البرونزيين اللذين كانا يوصدان فتحة الباب الكلية. رغم اختفاء مصراعى الباب إلا أن الجدار كان يحتويهما تماماً حيث حفر داخله ما يعادل أبعاد كل مصراع ولطالما أسرف المصريون فى استخدام الزخارف على نحو

(١) عشرين قدماً.

(٢) ثلاثة وستين قدماً وخمس بوصات .

(٣) واحد وثلاثين قدماً.

(٤) واحد وتسعين قدماً.

(٥) سبعة أقدام.

(٦) تسعة وأربعين قدماً.

ملحوظ تعد هذه سمة من السمات الأساسية لفنهم المعماري. وكان يكفى في بعض الأحوال أن يلمح المعمارىون تشييد جدار ما حتى يشرعوا في تجميله وزخرفته.

ولقد شق داخل إحدى فتحات الجدار باباً آخر لا مثيل له أصغر حجماً حيث لا يتجاوز ارتفاعه الخمسة أمتار ونصف^(١)، وعمقه ثلاثة أمتار^(٢) وسمكه متراً وثلاث المتر^(٣). ومن السهل معرفة أن هذا البناء شيد في وقت لاحق لبناء الباب الذى تم إستخدامه بشكل ما والذى اختفت أيضاً بعض نقوشه التى كان يتحلى بها. وقد يبدو للوهلة الأولى أن المصريين كانوا قد تخلوا عن عادة غلق الفتحة الكبيرة بمصرعى الباب الذين تحدثنا عنهما منذ هنيهة، ومع ذلك لو تذكرنا أن مدخل المعبد المكون من الصرح ومن رواقين شيدا بعد بناء باقى المعبد، لما كرهنا تصديق أن الأبواب الضخمة الخشبية أو البرنزىة التى كان يجب فى البداية وضعها فى هذا المكان، تعين نقلها إلى المدخل الأول بعد أن أضحى وجودهما غير ضرورى لخلق المعبد.

وإذا تجاوزنا صرح المعبد، لوجدنا نفسنا داخل أثراً غير عادى يعكس عظمة الحضارة المصرية، إنه عبارة عن قاعة واسعة سقفها ترتكز على مائة وأربعة وثلاثين عموداً ذات أبعاد ضخمة ترمز جميعها إلى فضامة ملوك مصر القدامى. إنه عامة أكثر الآثار العظيمة قدرة على ترك انطباعات جياشة فى نفوس المشاهدين، بالإضافة إلى مشاعر الوحدة العميقة التى تميزها الأبعاد الضخمة لهذا الأثر العظيم. إن عراققة هذه الأطلال الشاسعة وما تنطوى عليه من ذكريات وشجن أضافت إليها عناصر جذب جديدة. وربما كان يتجسد هنا مشهد ثلاثمائة وخمسة وأربعين تمثالاً لكبار الكهان حيث توارث الأبناء عن الآباء هذه المهنة المقدسة مثلما ذكر الكهنة المصريون هيكتايوس، الذى راوده الأمل فى

(١) سبعة عشر قدماً

(٢) تسعة أقدام وثلاث بوصات .

(٣) أربعة أقدام

نسب عائلته إلى أحد الآلهة (١). كم يكون هذا المكان مهيباً ولاسيما إذا أضفنا إليه هذه التماثيل العملاقة! ففى نفس المكان، كانت تنفذ القوانين والأحكام التى كانت تنسم بالحكمة التى ارتقت بمصر إلى مرتبة سامية. هنا كان الملك المتفرغ لشؤون الدولة يعكف على تلبية مطالب الناس خاصة الفقراء منهم. وهو جالس على عرشه وكان الملك يقيم العدل و يستقبل سفراء الأمم الصديقة وبياسر انصياح و خضوع الشعوب المقهورة . هنا أيضاً كان الأبطال يحملون على الأعناق عند انتصارهم على أعدائهم حيث يقيد الأسرى أمامهم، كما تقدم القرابين وتجتوا المشائر أمام أقدامهم. وهنا أخيراً حدثت كل المشاهد المهيبه التى ما زال المرء يتطلع إلى تفاصيلها المسجلة على جدران المعبد نفسه. وعندما تجول تلك الذكريات بخاطر الإنسان يتطرق إلى نفسه إحساس طاغ بعظمة أولئك الملوك المصريين، ويرتقى فكره رويداً رويداً عندما يفكر فى عظمة هؤلاء الملوك الذين سمو بإنجازاتهم فوق مستوى البشر. مجرد وصف بسيط يمكن أن يتيح للقارئ الحكم على الآثار المترتبة على مشاهدة هذه القاعة التى يتركز سقفها على الأعمدة (٢) وهى على شكل مستطيل يبلغ طوله خمسين متراً (٣)، وعرضه مائة متر (٤)، وهكذا يبلغ بعد أحد أبعاده ضعف البعد الآخر، وتقدر المساحة الإجمالية له المغطاة تماماً بخمسة آلاف متر مربع (٥).

و علينا أن نتخيل مثلاً أن كنيسة كبيرة مثل كنيسة السيدة العذراء بباريس يمكن أن تحتويها تلك القاعة بأكملها. ولقد كان لتباين أبعاد الأعمدة الحاملة لسقف القاعة السبب الرئيسى فى وضع الأسطح على ارتفاعات مختلفة. ويمكن اعتبار تلك القاعة وكأنها مقسمة إلى أقسام ثلاثة متساوية الأطوال وعلى ارتفاعات متباينة، ويشكل القسم الأوسط منها الذى يضم بين جنباته أعمدة

(١) هيرودوت : " التاريخ " ، الجزء الثانى المقطع رقم ١٤٣، ص ١٤٥، طبعة ١٦١٨ .

(٢) لقد برزنا فى موضع آخر سبب هذه التسمية. راجع القسم الثالث من هذا الفصل..

(٣) خمسة وعشرون قامة وأربعة أقدام وخميس بوصات، أو ما يعادل نصف غلوة مصرية .

(٤) واحد وخمسون قامة وقدم وعشر بوصات، أو ما يعادل غلوة مصرية .

(٥) سبعة وأربعون ألف قدم مربع .

ضخمة نوعاً من الممرات يفصل بين القسمين الجانبيين. ولا تكفى الخرائط المساحية ولا التحليلات الوصفية لتكوين فكرة دقيقة عن بناء هذه القاعة، فرغم قدرتنا على تحديد مقاييسها ومضاهاة أعمدها التي تتجلى بها بأعمدة أخرى خاصة بمباني أكثر شهرة، إلا أن ثمة عوامل وإنطباعات ترتبط دائماً بالمكان نفسه، لا تقوى الرسومات التوضيحية ولا التحليلات اللفظية على التعبير عنها بدقة، علينا أن نتصور طريقاً تتكون من نسقين من ستة أعمدة يبلغ قطر كل منها ثلاثة أمتار وسبعة وخمسين سنتيمتراً^(١)، ومحيطها يتجاوز العشرة أمتار^(٢). إنها لا شك أكثر الأعمدة التي شيدت داخل المباني ضخامة، حيث تتساوى في ضخامتها بممود تراجان ذلك الذى بنى حديثاً فى ميدان الفاندوم للمجيد الجيوش الفرنسية وقائدها^(٣). فلا يلزم أقل من عشرة رجال لإحتواء مضماره. ويبلغ ارتفاع المامود من الأرض وحتى الجزء العلوى الجذع واحد وعشرين متراً^(٤)، ويبلغ ارتفاع التاج وحده ثلاثة أمتار وثلث المتر^(٥) ويبلغ أكبر قطر له سبعة أمتار^(٦)، وهو ما يخلق محيطاً مقداره واحد وعشرين متراً^(٧)، ويتضمن مسطحاً مساحته ثلاثة وثمانون متراً مربعاً^(٨)، وترتفع فوق التيجان الطبليات التي يبلغ إرتفاعها متراً وثلث المتر، وهى معدة لإستقبال العتب المد هو أيضاً لحمل أحجار السقف، وهى أكبر الأحجار المستخدمة فى المباني المصرية ضخامة. ويصل عرض الممر الذى يفصل بين الأعمدة إلى خمسة أمتار ونصف المتر^(٩)، وتمتد الأحجار من منتصف عمود إلى آخر حيث لا يقل طولها عن

(١) أحد عشر قدماً .

(٢) ثلاثون قدماً واتبع بوصلات .

(٣) لقد عهد ببناء الممود الكائن فى ميدان الفاندوم إلى زميلنا السيد لويير وهو معمارى قدم للتعاون معنًا بالرسومات المعمارية الخاصة بالأثار المصرية القديمة .

(٤) خمسة وستون قدماً .

(٥) عشرة أقدام

(٦) واحد وعشرون قدماً

(٧) خمس وستون قدماً .

(٨) سبعمائة وستة وثمانون متراً مربعاً .

(٩) سبعة عشر قدماً وأربع بوصلات .

تسعة أمتار وخمسة المتر^(١)، ويبلغ سمكها متراً وثلاثين سنتيمتراً، أما عرضها فمتغير ولا يقل أبداً عن مترين وستين سنتيمتراً^(٢)، وتصل مساحة كل منها إلى واحد وثلاثين متراً مكعباً^(٣)، ويتعين أن يصل وزن كل منها إلى خمسة وستين ألف كيلو جرام^(٤)، ولا يضم السقف أكثر من ثمانية عشر من هذه الأبعاد، ولم يعد هناك الآن أى منها قائم فى مكانه فجميعها سقطت على الأرض إما عمداً أو بفعل أوزانها الضخمة، وعند سقوطها حطمت الانقراض المبهثرة حول قواعد الأعمدة والتيجان، أما السالك الذى تركز عليه أحجار السقف فما زال يتشبث بمكانه، وهو يتشكل من قطعتين حجريتين متراصتين جنباً إلى جنب على المكبيات التى تقطى عرض السالك كله، وتمتد القطعتان من منتصف العمود إلى منتصف العمود الآخر حيث يبلغ طولهما سبعة أمتار ونصف المتر^(٥)، وسمكها مترين^(٦)، وتقطى القطعتين معاً مساحة تقدر بخمسة وعشرين متراً مكعباً^(٧) وتزن أربعة وخمسين كيلو جرام^(٨).

وبنيت الأعمدة التى تتجاوز مساحة كل منها مائتى متر مكعب^(٩) بمداميك يصل ارتفاعها إلى مائة وعشرة سنتيمترات^(١٠)، وتتكون من أربعة أحجار، وتزدان اسطوانات الأعمدة من أعلى إلى أسفل بنقوش تبرز قليلاً من خلال تجاويف أقل عمقاً من تلك الموجودة فى الأجزاء السفلية من العمود وهى تتشابه الأشكال الموجودة بمدينة هابو. أما التاج فمحيطه يتشابه ومحيط زهرة اللوتس المتفتحة، ويزدان الجزء السفلى منه بمثلثات يضم بعضها بعضاً ويتشكل

(١) ثمانية وعشرون قدماً وأربع بوصات .

(٢) ثمانية أقدام .

(٣) تسعمائة وأربعة أقدام مكعبة .

(٤) مائة وثلاثون ألف وثمانمائة قامة .

(٥) ثلاثة وعشرون قدماً .

(٦) ستة أقدام .

(٧) سبعمائة وتسعة وعشرون قدماً مكعباً .

(٨) مائة وثمانية آلاف ومائة وستة وثمانون رطلاً .

(٩) خمسة آلاف وثمانمائة وأربعة وثلاثون قدماً مكعباً .

(١٠) ثلاثة أقدام وبيوسنتان .

محيطها من خطوط داخلية منحنية على نفسها تعود لتتجمع في وصلتي التاج والعمود وترتفع فوق هذه المثلثات بعض سيقان اللوتس مصحوبة بأزهارها حيث تمثل توزيعاتها تنوعاً كبيراً، فتارةً نرى تجمع لسيقان ثلاثة مع زهرتهما المتفتحة والبرعم وترتفع إلى الجزء العلوى من التاج، وتارة أخرى نرى باقة من زهور اللوتس يملوها خرطوش وتاج رمزى. وينتهى الجزء العلوى من أسطوانة العمود بخمسة أريطة أفقية، ويزدان باقى العمود بكتابات هيروغليفيه ولوحات كبيرة تمثل القرابين والأضاحى المقدمة إلى الآلهة.

وتزدان الأجزاء السفلية من الأعمدة بهذه المثلثات التى يتداخل بعضها فى البعض الآخر كثيراً ما نجدها فى الأجزاء السفلية للمبانى، وتتسم هذه الزخارف بجمال غير عادى حيث يشيع إستخدامها ونرى فى مقدمة العمود بعض الخراطيش منقوشة فيه بعمق يملوها تاج رمزى ونرى فى كل جانب من جوانب العمود بعض مسقوراً مع بعض التيجان تملو إطار مستطيل من الرموز الهيروغليفية والمسافة بين المثلثات زاخرة بالخراطيش والتمالين.

وتستند الأعمدة الأخيرة بالطريق إلى واجهة أحد الجدران التى يفترقها باب يقودنا إلى الحجرات الأخرى بالمعبد.

ويتشكل القسمان الآخران من القاعة التى يرتكز سقفها على عدة أعمدة من ستة صفوف تتضمن تسعة أعمدة ومن صف سابع ملحق بالممر الكبير. والمساحة المتبقية بين العمود الأخير ناحية الشرق فى نهاية القاعة تشغلها حوائط مكونة ما يشبه الدهليز أوجهه على شكل دعامة مريمة بارزة على الجدار تزدان بزخارف كزخارف الأعمدة. الارتفاع الاجمالى للعمود شاملاً الطليبة والقاعدة ثلاثة عشر متراً^(١)، وقطرها السفلى مترين وثمانين سنتيمتراً^(٢)، وهو يشكل محيطاً يقدر بثمانية أمتار و أربعين سنتيمتراً^(٣)، ولقد بنيت العمدة على

(١) أربعون قدماً وأربع بوصات.

(٢) ثمانية أقدام وثمانى بوصات.

(٣) ستة وعشرون قدماً.

هذا النحو من مداميك. وتتحدى صفوف الأعمدة الملحقة بالممر الكبير بتيجان تستقر عليها طبليات يعلوها عتب يتوج بكورنيش. لكن بما أن الإرتفاع الناتج من تضافر هذه العناصر المختلفة للعمارة المصرية لا يساوى إرتفاع أعتاب الأعمدة الكبيرة، وهو شرط لا غنى عنه عند إقامة السقوف ذات المستوي، فقد بنى فوق الكورنيش شكلاً من أشكال طليقات الأسطح التى تتكون من دعامات حجرية يتساوى عرضها والقطر العلوى للأعمدة، ويصل إرتفاعها إلى الجزء السفلى من أعتاب الممر الكبير، وتتوج هذه الدعامات نفسها بأحجار طويلة حاملة للسقف. وتزدان طبقة السطح الموجودة تحت السقف فيما حولها وخارجها بالكورنيش. وتملاً الفتحات التى تكونها الدعامات بتوافذ حجرية تهدف إلى تقليل كمية الضوء الكبيرة المتسللة عبر هذه الفتحات تاركة للهواء حرية المرور، وهو شرط لا غنى عنه أيضاً ولا سيما فى مناخ مثل المناخ المصرى حيث يلحق الضوء الشديد الضرر بالبصر وحيث إن أشعة الشمس المتوهجة لا يتلفها إلا هبوب الرياح القادمة من الشمال بشكل منتظم طوال الستة أشهر شديدة الحرارة.

وتكسو أعمدة القسمين الشمالى و الجنوبى من القاعة بعض الزخارف، وتتخذ تيجانها شكل براعم زهرة اللوتس غير المكتملة وتزدان بصفيين من الخراطيش التى يفصل بينها بعض الكتابات الهيروغليفية يعلو بعضها أقراص و البعض الآخر مصحوب علالة على ذلك ببعض الزخارف وتتحدى أسطوانة العمود فى الجزء العلوى منها ببعض الزخارف المائلة، ونرى فى المنتصف بعض اللوحات الدينية، أما الأجزاء السفلية فتزدان بنسق دائرى من الرموز الهيروغليفية و المثلاث التى يتداخل بعضها فى البعض الآخر. وبقية عمارة البهو لا تبرز لنا النقوش أكثر مما تبرز الأعمدة. أما الطبلات الأعتاب فتتحدى بالرموز الهيروغليفية، وتزدان الكورنيش بهذه الزخارف التى تتكون من تناوب الكتابات الهيروغليفية و الخطوط المنقوشة على شكل أخاديد.

والقسم الشمالى من البهو أقل تحطماً من نظيره الجنوبى، فمازلنا نرى هناك ثلاث عشرة مدمكاً جدارياً إنطلاقاً من أرضية الأنتاوس و حتى السقف المزين، بينما لا نرى فى القسم الجنوبى من القاعة إلا عشر مداميك جدارية ولا

يحتوى المرر الكبير إلا على أربعة أو خمسة مداميك تبدو مخفية تحت الأنقاض.

ما من عمود ضخيم تضمنه القاعة إلا وتعرض لتداعيات وأضرار جسيمة ومع ذلك فقد ظلت على حالها اللهم إلا العديد منها الذى تضرر لفقد بعض اتزانها ومال قليلاً، وهو ما يمكن أن نرجعه إلى قلة صلابة الأرض كما سبق وأشرنا إلى ذلك بسبب ارتشاح المياه الناجمة عن فيضان النيل. ولعل تلك الفترة لم تكن بعيدة حيث استسلمت القاعة أخيراً لهذا النوع المؤثر من التدمير. فقد سبق لأحجار السقف المرتكزة على دعائم بسيطة الاتزان أن سقطت على الأرض وتحطمت. وعندما سقطت كتل الأعمدة التى تعرضت للتدمير حتى أساساتها، أثرت بسقوطها على العتب وعلى بقية السقف كله، ولم تعد الأطلال تتح لنا إلا رؤية الأجزاء العلوية من المبنى^(١).

وقد سهلت لنا حالة التردى التى ألمت ببعض أجزاء من البهو الصعود إلى الأسطح التى كان لا سبيل للوصول إليها قديماً إلا من خلال سلم شقت درجاته فى سمك الجدران، وبخاصة الجدران الملحقة بالصرح. وتنطوى هذه الأسطح على مسطح مهده كان يستخدم كمتنزه حيث كان سكان المعبد يهرعون إليه عند غروب الشمس ليتشمسوا الهواء العليل، وربما يقضون فيه أيضاً ليالى الصيف البديعة، وحتى اليوم اعتاد السكان الحاليون لمصر استنشاق الهواء الطلق فى شرفات منازلهم^(٢).

ولقد دمرت جدران السور فى الشمال و الجنوب وخاصة فى الجزء العلوى منها، وهو ما أتاح لنا الفرصة للتحقق من الأبحاث التى قمنا بها حول تشييد المبنى واستخدام الوصلات الخشبية^(٣) لتأكيد ترابط وتلاحم مواد البناء. وعند

(١) ويعد معبد إيزيس فى بهييم، بالدلتا، الذى بنى كله من الجرانيت، مثلاً للدمار الذى يرجع فى الغالب لأسباب مشابهة. راجع رحلة إلى الدلتا التى قام بها السيد جولوا ودويوا إيميه.

(٢) بعض الأخاديد التى لاحظنا وجودها فى بعض أسطح مباني طيبة، جعلتنا نفترض أنها بمثابة مأوى. راجع وصف مدينة الأقصر، القسم السابع من هذا الفصل.

(٣) لقد جسدنا فى هذا المجلد العديد من هذه الوصلات. راجع اللوحة رقم ٥٧، الشكلان ٢٠١ بالمجلد الثانى.

بحث ما بداخل هذه الجدران باهتمام، لاحظنا وجود عدد كبير من الأحجار مأخوذة من آثار أخرى، في معبد الكرنك، زاخرة بالألوان ولاسيما اللونين الأصفر والأحمر. ويعد هذا أحد الأمور التي أثارت دهشتنا كثيراً وهو جدير بحق بجذب إنتباه كل الملاحظين.

و يجب أن نسلم بأن معبد الكرنك الذى تشهد الآثار التاريخية^(١) بمراقته أكثر ما نشير نحن له وما تقدمه الترية التى بنى عليها وهى الآن تحت مستوى الوادى من علامات على قدمه، بنى بأنقاض آثار أخرى أكثر قدماً منه و ربما سقطت بسبب أحجارها شدة قدمها. ولعلنا نصدق أن الزخارف التى تزدان بها الأحجار الداخلية ترجع لنفس فترة زخرفة الوجوهات الخارجية للجدران، ولكن يبقى أن نتذكر أن المصريين كانوا ينقشون أعمالهم فى نفس الوقت . إضافة إلى أنه تم الرسم على هذه الأحجار حيث نلاحظ بعض الأشكال التى تختلف فى جوهرها عن تلك المنقوشة على جدران معبد الكرنك التى ترتبط به على وجه الخصوص^(٢). وتميل الروح بشكل ما إلى تلك النتائج المتولدة عن الدراسات المتعلقة بمراقبة وآثار حضارة مصر، نتائج تدعمها وتعززها تجارب ذات طابع مختلف ونظراً لمصادفتها فالمرء ميال إلى التسليم بها.

وتخترق جدران السور أبواب تتصل بالفواصل بين أعمدة وسط الممر الكبير يصل طول فتحاتها إلى ثلاث أمتار وستين سنتيمتراً.

ومع ذلك، ما زال الصرح الذى يفلق بهو الأعمدة من الناحية الغربية رغم كونه مقلوباً من جهة الفناء، إلا أنه يحتفظ فى داخل المبنى بجزء لا بأس به من ارتفاع واجهته عن سطح الأرض. ولقد دمر الجدار الشرقى جزئياً، وكل شيء يدغمنا هنا إلى اقتراض وجود صرح كما هو الحال فى الغرب، وبالرغم من كل التدايعات والأضرار التى لحقت بهذه الجدران، إلا أنه من السهل أن نتحقق من أن الزخارف التى كانت تتحلى بها لم تتخل عن بهائها وروعيتها مطلقاً للأعمدة.

(١) راجع لاحقاً فى الجزء الثالث من هذا القسم الجدل حول فترة لبيدور المقلد .

(٢) لاحظنا أن بعض الأشكال الهيروغليفات وتستخدم بصفة خاصة فى زخرفة نفس المبنى ولا نجد ما أو قلما نجدها فى موضع آخر . إنها تشير بشكل ما إلى اسم الإلهة المعبودة فى المعبد .

فمناصر الزخرفة متعددة ولا ينتظر بالتأكيد القيام بوصفها جميعاً، وسنكتفى فقط بالتعريف ببعض عناصرها التي من شأنها تقديم فكرة كافية عن النظام العام المتبع في الأعمدة، وتشتمل على قوارب رمزية وندرية ذات أبعاد عملاقة وعناصر أخرى من هذا النوع ربما كان ملوك مصر يتقربون بها إلى الآلهة شكراً على عطاياهم و حمداً على انتصاراتهم واعتراضاً بفضلهم فيما اكتشفوه في مجالى العلوم والفنون. إن البحث الدقيق لتلك النقوش أتاح لنا الفرصة للملاحظة أن الفنان لم ينحصر دوره أبداً عند تنفيذ تلك الأشكال في اقتفاء الخطوط الأصلية المنفذة عادة بالمداد الأحمر، بل إن المبتكر من الفنانين دون أن يعتمد تماماً عن القواعد المتوارثة، كان يهتدى إلى ذلك بشكل ما بانفعالاته و انطباعاته التي كانت تجسدها يده.

ويعد الجدار الغربي ليهو الأعمدة دليلاً دامقاً على ما ذكرناه سلفاً، حيث نلاحظ نقوش كبيرة يعتمد فيها حد الأزميل نوعاً ما عن الخط المرسوم. ولقد نتج عن هذه الملاحظة أن النحاتين المصريين كانوا لا يعتمدون على نماذج بعينها في تنفيذ أعمالهم التي لم تكن تتسم بالكمال التام فمجرد بحث عادى لتلك الأعمال يمكن أن نصل إلى تلك النتيجة التي تدعمها وقائع معينة سبق ولفتنا نظر القارئ إليها جملة مرات فمن المعروف عن المصريين أنهم كانوا يجسدون يرسمون على شكل مربعات و غالباً ما كانت تتباين وتتوعد تفاصيل الوجه.

و تمثل اللوحة ٢٢، وتحديدأ الشكل الخامس منها بالمجلد الثالث، أحد هذه القوارب الندرية التي أشرنا إليها بدراستها بعناية قد تلقى الضوء على طبيعة الطقوس الدينية الفامضة عند المصريين و الاحتفالات المرتبطة بها. ويحمل هذا القارب أربعة من الكهنة يرتدون ثياباً طويلة، وينتهى أطراف القوارب برعوس كباش تعلوها الأقراص وتزدان بقلادات ثمينة، وترتفع بعض الأعلام المحمولة على سيقان اللوتس على جانبي القارب حيث نرى هناك إطاراً من الرموز الهيروغليفية بصحبة بعض الزخارف ويرتفع في منتصف القارب صندوق كثير الزخرفة فيه قوائمه تتكون من أعمدة على شكل ساق زهرة اللوتس، ويرتفع فوق هذه الأعمدة نوع من التيجان المزبوجة على شكل زهرتى لوتس متفتحتين

متقابلتين في الجزء العلوى منهما. ويقدم المعبد نفسه كما سنرى ذلك لاحقاً نموذجاً تم تنفيذه وفقاً لهذا الفكر^(١)، و يتوج الصندوق بكونيش تعلوه بعض الزخارف وبعض الصور لجالسى القرفصاء يحملون أقراصاً على رؤوسهم . ويزدان باطن الصندوق بكثير من الشعابين والأطر الهيروغليفية. ويجلس القرفصاء معبودان لهما رأس كبش ورأس صقر أحدهما فوق الآخر ترفرف عليهما الآلهة الحامية وتبدو وكأنها تحتضنهما عند بسط أجنحتها بأقصى مدى لها، ومن المعروف أن هذين المعبودين كانا بمثابة رمزين اتخذهما أهل طيبة لعبادة الشمس^(٢). ونرى في مقدمة القارب رجلاً في وضع تجعل يبدو أنه يقترب إلى إلهة ببعض القرايين على شكل أقراص تتجسد فيها مختلف الصور التي لها علاقة في الغالب بالطقوس الدينية المصرية. ويتراءى لنا أبى الهول جالساً القرفصاء هو شعار مصر^(٣) ويتقدم ببعض القرايين على شكل زهرة اللوتس.

ونرى أيضاً بمؤخرة القارب تماماً شكلين وتمثال أبى الهول رابضاً، كما نرى في مقدمة القارب شخصين واقفين يبدو أنهما يوجهان القارب بواسطة حبال تنتهى ببعض الزخارف ومجاديف مخفية بعض أجزائها وتتصل بالقارب وتستخدم كدفتين له.

فهل يكون الهدف من هذه اللوحة هو تذكيرنا بتخصيص أحد المعابد لأشيدة من قطع حجرية واحدة تلو الأخرى التي استخلصها ملوك مصر من محاجر مدينة أسوان لزخرفة قدس الأقداس، وتلقى الأشياء المقدسة المتعلقة بالشعائر الدينية أم يكون الهدف من ذلك هو تجسيد أحد هذه الصناديق النذرية التي تختص باستقبال صور الآلهة و التي كان يحتفظ بها في المعابد حيث كانت تحمل وتسحب في الأعياد بمظمة في الموكب والاحتفالات الدينية^(٤). وقد تلقى إحدى الدراسات المتعمقة والمقارنة للأثار بالضوء على تلك القضية.

(١) راجع لاحقاً وصف رواق المعبد .

(٢) راجع بلوتارخ ولوسيان وكليمينس الإسكندري

(٣) راجع العمل القيم لزوجا وعنوانه : " أصل واستخدام المسلات " ، القسم الرابع الفصل الثاني ،

ص ٥٨٩-٥٩٠

(٤) راجع كتابه وعنوانه " إيشلحات حول الكتابة الإغريقية للأثر الموجود في مدينة رشيد، باريس ١٨٠٣

ويستعرض لنا أيضاً الشكل ١ باللوحة ٣٣ بالمجلد الثالث نموذجاً آخر لهذه القوارب النذرية التي صورت من خلال النقوش البارزة حيث نرى مجسمين لهذه القوارب لهما أبعاد ضخمة يتتابعان ويجسمدان نفس الموضوع وتكاد تتساوى أبعادهما حيث تقدر مساحة كل منهما بعشرين متراً. ينتهي طرفا القارب الأول بزهور اللوتس، ويملو مؤخرته صقر، وتتقدم مقدمته شعاعات تعبّر عن مختلف الأشياء الخاصة بالطقوس الدينية المصرية، ومن بينها ابن آوى الذى يتشبث بقدميه ثمانان والصقر الذى تتحلى رأسه بغطاء رمزى وبعض الخراطيش التى تملو زهرة اللوتس ويمكن ملاحظة أن البيرق الأول يرتكز على سيقان زهرة اللوتس ثبتت فى وضع رأسى بواسطة اذرع تتصل بعلامة الحياة وينوع من المقاييس النيلية مثبتة بجسم القارب. وتتعلق بعض الرايات بالجزء العلوى من البيارق. ونرى أيضاً أربعة أشخاص يحمل أحدهم رأس إنسان وأخران رأس صقر و الرابع رأس كبش يشغلون وسط القارب ويمسكون بحبل ملفوف حول آلة لشد الحبال لها شكل متميز، طرفاها مثبتتان بالقارب الثانى، ويبدو أن أحد التماثيل على شكل إيزيس متوج بزهرة اللوتس، هو الذى يوجه مسيرة القارب. وتتزود مؤخرة القارب بمجاديف موضوعة بشكل يدعم الدفة و ينتهى طرفها برؤوس صقور .

وتنتهى مقدمة القارب ومؤخرته برؤوس كباش تعلوها زخارف ثرية ونرى فى مقدمة المبنى صورتين لنساء ولتماثيل أبى الهول، رمز مصر، الذى طالما التقينا به فى كل الموضوعات المتعلقة بالدين. ويرتفع فى الوسط صندوق كثير الزخارف يستقر على قاعدة حجرية، يبدو أنه وملحقاته يمثل مبنى كاملاً ونرى كذلك فى مقدمة المبنى مصرأ غنياً بالأعمدة تشابه وتلك الأعمدة التى قمنا بوصفها فى الفناء الأول للمعبد (١). إنها أعمدة على شكل سيقان زهرة اللوتس المتفتحة تعلوها أشياء تتعلق بالطقوس الدينية المصرية نذكر منها على سبيل

(١) إنه شرم جدير بالملاحظة ذلك الذى تجسده النقوش البارزة وهو يشمل كل أجزاء المبانى المصرية ونادراً ما نشك أن الأعمال النحتية المتعلقة بالمعابد والسلوكيات الاجتماعية والعسكرية والدينية شديدة الصلة بطبيعة هؤلاء الذين تحدثنا عنهم ، بل وما زلنا نتحدث عنها .

المثال الصقر الذى يتحلى بغطاء رمزى للرأس، وممليتتين وصارتى انتصار (١) يزدانان بالرايات وموضوعين فى مقدمة البوابات. ويجسد الكورنيشان اللذان يعلو أحدهما الآخر فى الجزء الأمامى من الصندوق أما الكورنيشان الموضوعان أحدهما فوق الآخر فى الجزء العلوى من الصندوق فيرمزان لكورنيش الفناء والرواق الثانى بالمعبد.

أما قدم الأقداس فيأتى دوره بعد ذلك وهو يصور من خلال نيشة فى الجدار غير نافذة غنية بالزخارف تستقر على قارب ينتهى طرفاه برؤوس كباش حيث نرى داخل المقصورة تمثالاً للإله المعبود، إنه تمثال صغير فيوضع القرصاء ترهف على آلهة حامية . وترتكز هذه المقصورة على هيكل يزدان برأس الأقمى، ونرى فى مقدمة هذه المباني رجلاً قمته عملاقة والعقاب الذى يحلق فوق رأسه يقدمان لنا فكرة كافية من أن هذا الرجل يعد بطلاً مصرياً، فملاسه غطاء رأسه لا يتيح لنا أى شك فى ذلك. فهذا هو ذا يمسك فى يده مبخرة بها بمض حبات البخور، أما وضعه المائل قليلاً فيشير بما فيه الكفاية إلى أن ننوره تتجه الآلهة التى يضمها المعبد، ونرى خلف هذا البطل بعض القرابين على شكل أوانى تحتوى على بعض سيقان اللوتس وبعض الأطعمة كالخبز و الطيور المائية، وأمامه قرابين من نوع آخر على شكل قارب نذرى يزدان فى طرفيه برؤوس إيزيس بالإضافة إلى مجذاف ويحمل فى باطنه صندوقاً من الذخائر شبيهاً بذلك الصندوق الأخير الذى تدعمه أربع صور لأناس يجلسون القرصساء ولهم رأس ابن آوى. ونرى أيضاً فى مؤخرة القارب بعض القرابين التى تشتمل على قرابين صغيرين للنور إضافة إلى بعض الأطعمة. وداخل أحد هذه القوارب نجد قرصاً يقف أمامه شخص يتمدد. فهل أراد أن يشير هنا إلى الشمس وهى تتم دوراتها ؟

ومن خلال هذا النقش البارز الذى يحتوى على معلومات قيمة، يبدو لنا أنه أراد أن يذكرنا ليس فقط بمقصورة نحتت من كتلة حجرية واحدة، بل بافتتاح

(٢) راجع الشكل التاسع باللوحة المسابعة والخمسين بالمجلد الثالث ، وهو الرسم الخاص بهذه الصواري التى يبرزها أحد النقوش البارزة بالمعبد الجنوبي الكبير.

مبنى كامل. والمعبد هنا يقف على من شيدته أصلاً وعلى أحد هؤلاء الملوك الفاتحين الذين ارتقوا بامجاد الإمبراطورية المصرية إلى أعلى مرتبة. ولعل أحد هؤلاء الأبطال عند عودته منتصراً من إحدى غزواته الموفقة، كان يحرص على إقامة معبد جديد حمداً للآلهة على منحته من إنتصارات ونجاحات. كل شيء يبدو هنا وكأنه نتاج وحى وتخطيط من الآلهة التى تستقر وفقاً للشكل العام فى القارب الأول حيث تبدو حريصة على توجيه البطل.

وربما لا يعد كل هذا النقش البارز عن كونه نذراً، ولعل ملوك أو أبطال مصر كانوا ينقشون فى معبد طيبة الكبير لوحات من النوعية التى حرصنا على وصفها توأ عندما كانت تكتب لهم النجاة من خطر داهم أو عندما يتم لهم ما أرادوه من نذر و أمانى وعادة ما زالت تemiş بيننا، ومعابدنا زاخرة بهذه اللوحات و التماثيل والنقوش البارزة التى لا تعدو عن كونها نذراً.

ولن نترك هذا النقش البارز قبل أن نشير إلى دقة تفاصيله وبراعة تنفيذه. فهو خرة هذا القرب ومقدمته لريتان بالزخارف على شكل رؤوس كباش دقيقة النقش، وتستخدم رؤوس الصقر و الكيش بذوق يتسم بغاية الرقى لزخرفة وتجميل التفاصيل الدقيقة للقرب كطرف المجذاف وحتى الخطاف المستخدم فى ربط المركب.

و لنترك الآن بهو الأعمدة، الذى تعد أفضل مباني هذا الأثر الفسيح الذى شيدته المصريون، بالرغم من أننا لم نتعرف بعد على كل ما هو جدير بالملاحظة فى هذه البقعة من المعبد. ولقد غادرنا البهو عبر فتحة الصرح الذى أوشك بابه على التهدم تماماً. ويعد هذا الباب أقل ارتفاعاً من الأبواب التى تسبقه، ويحتمل أيضاً أن يكون صرح (١) القصر التى يعد الباب جزءاً لا يتجزأ منها أقل ارتفاعاً من الصروح التى قمنا بوصفها من قبل. وقد يكون ما توصلنا إليه الآن نتاج ملاحظات عامة ولا يحتمل أى استثناء يتطوئ على الانخفاض المتتالى

(١) لقد بينا فى الشكل ٢ فى اللوحة ٢١ بالمجلد الثالث ، من خلال خطوط منقطة الشكل المحتمل وارتفاع هذه الصروح .

لارتفاع الأجزاء المختلفة للمباني المصرية، وهو ما يحدث في المعابد انطلاقاً من الدهليز وحتى خلفية قدس الأقداس، وفي اعتباراً أيضاً من الأضنية الأولى حتى الحجرات المتطرفة منها. وعند التوقف عند هذه النقطة، نرى أن المصريين تعمّدوا زيادة آثار المنظوم العام. و أياً كان الأمر، فالباب الملحق بالصرح الأخيرة لا يمثل ارتفاعه أكثر من ستة عشر متراً^(١). وعند اجتياز ذلك الباب، نجد أنفسنا في مكان يشبه الرواق المكشوف يتعامد على محور المعبد وعرضه خمسة عشر متراً^(٢)، وطوله واحد وتسعون متراً^(٣). ويمد هذا الرواق ضيقاً جداً حيث تتحصر المسافة بين جانبيه بين أربعة وخمسة أمتار^(٤)، وهو يتشكل من المعبد ومن الجدران الخارجية للمباني التي ما زلنا نضطلع بوصفها.

وتتجه أنظار الزائر للوهلة الأولى إلى المسلات التي يُشاهد في كل مكان ضمن أطلال الكرنك، وأول ما تطالع عيناها منها هي تلك المسلات المبنية بالجرايت الوردي المستخرج من مدينة أسوان، وقواعدها على شكل مربع يصل طول ضلعه إلى متر وثلاثة وثمانين سنتيمتراً^(٥) بدءاً من المنسوب الحالي للأقباض مباشرة، ويصل ارتفاعها إلى عشرين متراً^(٦)، ومن المؤكد أن إجمالي هذا الارتفاع لا يجب أن يقل عن اثنين وعشرين متراً وثلاثة أرباع المتر^(٧). أما الهرم الذي يملو تلك المسلات فيصل عرضه إلى متر واثنين وستين سنتيمتراً^(٨)، ويصل ارتفاعه إلى اثنين وتسعين سنتيمتراً^(٩)، ويتميز بحواف حادة جداً وبأوجه شديدة الصقل. وتزدان تلك المسلات بنوع واحد من الزخارف و ينحصر في صف واحد من الرموز الهيروغليفية التي تمتد من الجزء السفلي

(١) تسعة وأربعون قدماً .

(٢) ستة وأربعون قدماً .

(٣) مائتان وثلاثة وثمانون قدماً

(٤) من اثني عشر إلى خمسة عشر قدماً .

(٥) خمسة أقدام وسبع بوصات .

(٦) واحد وستون قدماً

(٧) سبعون قدماً .

(٨) خمسة أقدام .

(٩) تسعة أقدام .

من الهرم وصولاً إلى قواعد المسلات، وهى كذلك تتشابه و المسلات الموجودة وسط أطلال عين شمس، وكذلك بعض المسلات الموجودة بروما، وما زالت إحدى هذه المسلات قائمة وهى المسلة الجنوبية، أما الأخرى فقد سقطت على الأرض واستغلها أهل البلد فى صنع أحجار الطواحين. ولقد وضعت مسلاتان فى مقدمة مبنى يتميز أوجهه الخارجية بميل شديد وتهدم تماماً الجزء العلوى منه، ولقد محت تماماً الانتقاض المتراكمة حول معالمه بحيث يصعب التعرف عليه؛ وبخاصة أولئك الذين لم يعتادوا هذا النوع من المباني المصرية. ومن المحتمل جداً أن يكون ذلك المبنى مجرد صرح^(١) يقل ارتفاعه عن ارتفاع الصروح الأخرى التى قمنا بوصفها، و يختلف بابه المؤدى للداخل عن بقية أبواب الصروح الأخرى ببيروز قوائمه الذى يتجاوز المترين^(٢) وعرضه إلى ما يناهز الأربعة أمتار^(٣) يشغل السمك الكلى للصرح الذى تبرز كذلك عن رواق المعبد بأربعة أمتار. ويعد هذا المبنى عامة تمرداً على ما هو مألوف ومعتاد آنذاك، ويبدو أنه تهدم حتى قواعده. ويصعب علينا تحديد أسباب ذلك، ربما كان نتاجاً لتدمير متعمد، أو نتيجة لارتشاح مياه الفيضان التى كان من شأنها تقويض قواعد مباني الكرنك، وربما تضافر هذان العاملان على هدم ذلك المبنى. وأياً كان الأمر، يمكن القول بأننا نجحنا فى توضيح الشكل الأصلي لتلك المباني التى تبدو اليوم وكأنها تقعد لكل معالمها. ولقد تعرفنا فى كل جانب من جوانب الصرح على موضع لبناية شامخة عرضها تسعة عشر متراً^(٤)، وطولها ستة وعشرون متراً^(٥) وتشير بعض الأعمدة الحاملة التى ما زالت باقية للآن فى الشمال والجنوب، وكذلك بعض الانتقاض الشبيهة بالتمائيل العملاقة المنتشرة هنا وهناك حول هذه الأعمدة، إلا أن كلتا هاتين البنائيتين تزددان بتمائيل مماثلة.

(١) أعيد تشييد هذا الصرح من خلال بعض الخطوط الفاصلة فى الجزء الأسامى من المعبد - راجع اللوحة رقم ٧١، الشكل ٢ بالمجلد الثالث.

(٢) ستة أقدام.

(٣) أربعون قدماً.

(٤) اثنتا عشر قدماً.

(٥) ثمانية وخمسون قدماً.

(٦) ثمانون قدماً.

ووفقاً لما حصلنا عليه من معلومات مؤكدة في هذا الصدد، فإن هاتين البنائتين تتسمان بأبعاد متساوية بامتثاء الأبعاد الخلفية التي تتميز باتساع كبير مما يتيح المجال لوجود بابين جانبيين. وتشكل البنائتان الشامتان المتجاورتان بشكل ما حيث لا يفصلهما إلا بعض الأبواب البارزة عن الجدران، تشكلاً رواهاً لا يقل في جماله عن الأروقة الموجودة بمدينة هابو^(١) وبمقبرة أوسيماندياس^(٢). وتمطينا اللوحات المعمارية التي هي بمثابة تجسيد حي لها فكرة دقيقة وسامية لما بلغته من روعة وجمال.

وتزداد روعته أيضاً من خلال مسلتين من أكبر المسلات التي شيدها المصريون إن هاتين المسلتين المنحوتتين من قطعة حجرية واحدة تم وضعهما على جانبي الباب، والمسلة الشمالية هي الوحيدة التي ظلت قائمة، إنها أكثر المسلات الإحدى عشرة ارتفاعاً التي تحتفظ مصر بها، وتكاد تضاهي في ارتفاعها أكبر المسلات الموجودة في روما^(٣)، حيث يصل طول قاعدتها المربعة

(١) راجع القسم الأول من هذا الفصل .

(٢) راجع القسم الثالث من هذا الفصل .

(٣) لعل المرء لا يفشل هنا في رؤية أبعاد المسلات الأساسية بروما لمقد استخلصناها من الكتاب العلمي لزوجا وعنوانه أصل واستخدام المسلات ، وكذلك من كتاب رونديليه حول فن البناء . مسلة سان جان دي لا تران لقد استخلصت هذه المسلة في قطع ثلاث من الأتفاض حيث ظلت مدفونة زمناً طويلاً وتصل مساحة أكبر هذه القطع إلى ١٤ متراً و ٦٢٨ من الألف من المتر ، و الثانية ٩ أمتار و ٧١٥ ، من الألف من المتر ، والثالثة شاملة الهرم الذي يعلو المسلة ٨ أمتار ٧٠٩ من الألف من المتر . هذا الأثر الذي تم ترميمه موضوع الآن يبعدان سان جان دي لا تران بعد أكبر المسلات المعروفة ، حيث يقدر ارتفاعه ب ٣٢ متراً و ٢٥٩ من الألف من المتر . و يصل مكعب الأجزاء الثلاثة التي تتكون منها إلى ١٦٩ متراً مكعباً ونصف المتر (أو ما يعادل ٤٩٤٥ قدماً مكعباً) ، و يصل وزنه إلى ٤٦١٤٣٧ كيلو جراماً (أي ما يعادل ٩٤٣٦٥١ رطلاً) هذه القياسات التي أخذت في زمن ميركاتي تعطي مكعب المسلة أكثر من ١٥١٢٩ شبراً مكعباً، وهو ما يعادل ١٦٥ متراً مكعباً و ربع المتر (أي ٤٩١٢ قدماً مكعباً)، و يصل وزنه إلى مليون و ٣٠١ ألف و ٩٤ رطلاً رومانياً (أي ما يعادل ٥٨٧٣٢ كيلو جراماً. أما دومينيك فونتانا فيقدره ب ١٥٢٨٣ شبراً مكعباً، وهو ما يعادل ١٧١ متراً و ٣٢ من المائة من المتر (أي ٤٩٩٨ و نصف قدماً مكعباً)، وهو يعطينا وزناً يقدر بأربعة مليون و ٦١٩٠٤٦ كيلو جراماً (أو ما يعادل تسعة مليون و ٣٦٠٩١ رطلاً) . وتصدر هذه الاختلافات عن عدم إنتظام شكل المسلة حيث لا تقضى أوجهها الممتدة إلى نقطة واحدة.. و القياس للصغر للجانب شبه المربع لقاعدة المسلة يقدر بهترين و ٩٣٣ من الألف من المتر، و قاعدة الهرم بتر ٨٩٥ من الألف من المتر من كل جانب.

من مترين وثمانية و أريعين سنتيمتر^(١) من مستوى أرضية الانقراض، و يصل ارتفاعها إلى ثلاثة وعشرين متراً وثلاثة وتسعين سنتيمتر^(٢)، ولا وقت لدينا لعمل حفائر عند هي قاعدة المسلة، لكننا لا نشك في إقامتها مباشرة على أرضية الرواق، وهو ما يضيف إليها ارتفاعاً إجمالياً يقدر بتسعة وعشرين متراً وثلاثة وثمانين سنتيمتر^(٣) ولا تقل قاعدتها هي الجزء السفلى منها عن مترين وخمسة وستين سنتيمتر^(٤) وتتضمن هذه المسلة الضخمة مكعباً تقدر مساحته

مسلة ميدان سان بيير

هذه المسلة كاملة وتتكون من قطعة واحدة من الجرانيت. يبلغ ارتفاعها ٢٥ متراً و١٣٥ من الألف من المتر، وقاعدتها على شكل مربع غير أن أضلاعه غير متساوية، فالضلع الأول يصل طوله إلى ٢ أمتار و ١٥ من الألف من المتر، والضلع الثاني يصل طوله إلى مترين و ٩٠ من الألف من المتر، والضلع الثالث مترين و ٧٩ من الألف من المتر، والرابع مترين و ٦٨ من المائة من المتر. و يبلغ الطول المنحرف لجانب المسلة مترين

و ٨٤٧ من الألف من المتر، ويصل طول جانب الهرم إلى متر و ٧٨٥ من الألف من المتر. ولقد قدر فونتانو مكعب هذه المسلة بـ ١١٢٠ شبراً مكعباً وهو ما يماثل ١٢٩ متراً مكعباً و ٧٩ من المائة من المتر المكعب (أي ٣٦٤٠ شبراً مكعباً)، ووزنه ٩٦٤٥٣٨ رطلاً رومانياً (أي ما يماثل ٢٥ ٣٢٩٧٢٣ كيلو جراماً) .

مسلة ميلان بورت دي بويل

لقد تحطمت تلك المسلة إلى قطع ثلاث تم تجميعها الآن حيث يقدر طولها ب ٢٣، ٨٩٦ من المتر شاملاً الهرم. ولا يشكل القطع منها مريعاً كاملاً، بل مستطيلاً حيث يصل طول الجزء السفلى من المسلة في كل من جانبيها المتقابلين إلى مترين و ٤٠ من الألف من المتر، أما الجانبان الآخران فهصل طولهما إلى مترين و ١٢١ من الألف من المتر.

مسلة سان مارى ماجور

لقد تم ترسيم هذه المسلة التي تحطمت إلى أربع قطع ويصل طولها الكلى إلى ١٤، ٧٤ من المتر ويصل سمك قاعدتها من أسفل إلى متر

٤٢١ من الألف من المتر، ومن أعلى إلى ٩١٣ من الألف من المتر.

ولم نتحدث هنا عن المسلات الأخرى الموجودة في روما و التي يصل ارتفاعها إلى مستوى أقل و التي لا ترتقى أصلاً إلى مستوى المناظرات التي تقوم بها تسهيل للقارئ.

- (١) سبعة أقدام وسبع بوصات وست خطوط .
- (٢) ثلاثة وسبعون قدماً وسبع بوصات وتسع خطوط .
- (٣) واحد تسعون قدماً وعشر بوصات .
- (٤) ثمانية أقدام وبوصة واحدة .

بمائة وثمانية وثلاثين متراً^(١)، ويزن ثمانمائة وأربعة وسبعين ألف كيلو جرام^(٢). ورغم أن الحفائر لم تساعدنا في الكشف عن نهايته إلا أننا بناء على المناظرة التي تمت بين مسلات الأقصر وما يماثلها من هذا النوع من الآثار^(٣)، وجدنا أنفسنا نميل إلى للاعتقاد بأنها ترتفع فوق قاعدة ذات ارتفاع منخفض كما هو مبين اللوحات^(٤). ويختلف نظام زخرفة هذا النوع من المسلات عما هو متبع بالنسبة لمسلات الأقصر ومسلات الكرنك الصغيرة التي قمنا بوصفها، فهي تتكون من الرموز الهيروغليفية التي تشغل منتصف أوجه المسلات من أعلى إلى أسفل، وعلى يمين ويسار هذا النسق وحتى منتصف الارتفاع فقط نرى بعض اللوحات التي تصور نفس الإله الذي يتقدم إليه الكهنة ببعض القرابين وما زالت المسلة الجنوبية تستعرض لنا لمسات بميدة أنقاضها الضخمة المتناثرة هنا وهناك، فنرى منها قطعة يتجاوز طولها عشرة أمتار^(٥) شاملة الهرم كله، تقدم لنا نموذجاً للزخرفة يتشابه وزخرفة المسلة الشمالية^(٦). ولقد كان بإمكاننا أن نقيم بدقة مدى الإتقان المتناهي الذي كان يتميز به المصريون عند تنفيذ هذه الآثار، فنقوشهم تبرز من تجاويضها، وعند التوقف كثيراً عند هذه النقطة، نرى أنهم لم يدخروا وسعاً للحفاظ على هذه الآثار القيمة. وحقيقة الأمر أن النقوش الغائرة تكاد تملن عن نفسها بصموية، أما النقوش البارزة فهي أكثر الآثار تعرضاً لعوامل التعرية والتلف، إضافة إلى أنها تقسد شكل المسلة. ومن ثم، فإن المصريين تحاشوا هذين الضدين بأن أضافوا إلى الأشكال بروزاً خفيفاً، وتم صقل كل النقوش بعناية شديدة، أما تلك البعيدة عن العين التي تتركز في قمة المسلة فكانت تحظى باهتمام وصير شديدين كما لو كانت ترى عن قرب.

(١) أربعة آلاف وواحد وعشرون قدماً مكعباً .

(٢) سبعمائة وسبعة وأربعون ألفاً وتسعمائة وسبعة وستين رطلاً ويصل وزن القدم المكعب من الجرانيت إلى مائة وستة وثمانين رطلاً .

(٣) راجع النقوش البارزة على وجه إحدى مسلات الأقصر ، اللوحة رقم ١١ الشكل ١ ، المجلد الثالث .

(٤) راجع اللوحة رقم ٣٠ ، الشكل رقم ٥ ، المجلد الثالث .

(٥) ثلاثون قدماً .

(٦) راجع اللوحة رقم ١٨ و اللوحة رقم ٣٠ ، الشكل رقم ٥ .

وما زالت توجد انقراض^(١) عديدة عند موضع المسلة الجنوبية، بيد أن السكان استفادوا معظمها في صنع أحجار الطواحين .

إن من يمتقنون بشكل ما هذا الرأي الفريد القائل بأن المصريين شيّدوا هذه المسلات في الأصل لاستخدامها كمزاوِل شمسية، سيمدّبون عن رأيهم هذا تماماً إذا ما أخذوا يمين الاعتبار آراء من يناهضهم في هذا الأمر. الحقيقة أن تلك المزاوِل الشمسية محاطة دائماً بالمباني كما نراها هكذا، ولا توجد أرض على الإطلاق قادرة على استقبال ظلّاتها . و بالتالي لا يمكن أن ننظر إلى المسلات على أنها آثار فلكية إلا من خلال وجهة النظر تلك، وهي التي نرى فيها أحياناً صورة للبروج، ومن المحتمل أيضاً أن قدماء المصريين كانوا قد أوردوا ذكرها في متن علومهم الفلكية من خلال لغتهم الهيروغليفية. وأياً كان مقصدهم، فهذه الآثار البسيطة التنفيذ، القيمة الشأن يجب اعتبارها كتناج أنيق ومتقن للعمارة المصرية. ولقد كان بوسوّه من بين الذين أثّروا عليها وامتدحوها كثيراً حينما قال^(٢) إن الدولة الرومانية عندما يثمت من التشبه بالمصريين، اعتقدت أنه من واجبها القيام بأى شيء يميز من قوتها ومجدها فانترعت من مصر المسلات الخاصة بملوكها. حكم من جهود ومثابرة يتطلبها تشييد وبناء مثل هذه الآثار وسط معبد الكرنك ! أفلا يكفي البحث وسط صخور مدينة أسوان عن كتل حجرية ذات أبعاد شاسعة، بل ينبغي أيضاً مع الحذر الشديد انتزاع هذه الأخجار من الكتلة الصخرية دون تحطيمها، ثم تلطيفها بصقل سطوحها وتجميلها بمختلف النقوش . وهكذا ندرك بصعوبة حجم الجهود المبذولة والفنون المحكمة التي تتجهجها أوروبا لتبنى وتنفيذ مثل هذه الأعمال المدهشة. فمن ذا الذي يجرؤ أيضاً على تحديد الزمن المطلوب لتنفيذ أثر كهذا على النحو المرغوب فيه؟

و ذكر لنا العديد من المؤرخين ومنهم بلينى^(٣)، أن شكل المسلات إنما هو محاكاة لأشعة الشمس، وأن كلمة " أوبيليسك " هي اللغة المصرية القديمة لا تعنى

(١) راجع اللوحة رقم ١٨ بالمجلد الثالث .

(٢) راجع المقال الخامس بالتاريخ العام ، ص ١٨٦ بالمجلد الثاني ، طبعة ديوت

(٣) راجع بلينى ، كتاب " التاريخ الوطنى " ، المجلد الأول ، الفصل الثامن .

إلا أشعة الشمس، ولو كان زويجا^(١) لا يشاركون هذا الرأي ولا يجد في اللغة القبطية ولا العربية ما يبرر اختيار بليني لهذا الأصل اللغوي. وأياً كان الأمر، فليس ثمة شك في تخصيص أحد هذه الآثار للشمس، وتؤكد هذا المعنى طبيعة الزخارف التي تزدان بها مسلات الكرنك العملاقة. يمد هذا الإله بالتأكيد الذي توجه إليه كل القرايين رمزاً للشمس، وتعظم هذه الرموز و الكتابات الهيروغليفية هذا النجم المتألق الذي يعتبر أحد أعظم اثني عشر إلهاً كانت مصر تمجدهم^(٢). وبات من المؤكد أيضاً تشييد بعض هذه المسلات لتمجيد ملوك مصر العظام، وللحفاظ على ذكرى الشعوب التي قهرها، وتجميداً للرضاء الذي كانوا ينعمون به، ودعماً للشعائر التي كانوا يفرضونها على البلاد الخاضعة لسلطانهم^(٣). وكانت هذه المسلات في الغالب بمثابة قرايين يتقرب بها شعب مصر إلى الآلهة حيث كانت تشهد على حب الرعية لحكامها وتأكيداً لمدى إرتباطهم وتعلقهم بدينهم.

وما من زائر تقصد أطلال طيبة إلا و تأثر جداً بجمال مسلة الكرنك العملاقة، فارتفاعها الشاهق بالنسبة لكونها منحوتة من كتلة حجرية واحدة ودقة تفاصيلها و براعة تنفيذ نقوشها، والصقل الجميل لوجوهها، كل ذلك يبعث على الدهشة.

ويتميز الباب الذي تنفذ منه للخروج من الرواق الزاخر بالأعمدة التي تتقدم حرم المعبد حيث تكمن الآثار القيمة التي كانت ينبوعاً ننهل منه للدراسة والبحث، ببساطته الشديدة، فجردانه كلها ماساء وتخلو من أي زخرفة، ويزدان كورنيشه الوحيد بنقش بارز على شكل قرص ذي جناحين منقوش نقشاً بارزاً على خلفية من الحدود. ويبلغ ارتفاع الباب أربعة عشر متراً^(٤) ويشرف على أسطح الرواق. ويبرر الاختلاف في مستوى الارتفاع بين أرضية الرواق وأرضية الوحدات التالية

(١) راجع كتاب زويجا «عنوانه «أصل واستخدام المسلات» ، ص ١٣

(٢) راجع هيرودوت: «التاريخ» ، الجزء الثاني .

(٣) راجع هؤلاء الكتاب ومنهم ديودور الصقلي وإسترابون وثاسيت و بليني و أميان مارسلان .

(٤) خمس و أربعمائة قدماً .

وجود درجات السلم التى نلاحظها فى الشكل العام للبناء^(١). وعند الخروج من الرواق نجتاز بداية نوعاً من الدواليز يبلغ طوله ستة أمتار^(٢)، وعرضه اثني عشر متراً^(٣)، يخترقه بابان فى الشمال والجنوب، ويقضى إلى مجموعة من البنية التى تمكس الآن خللاً عظيماً فى النظام العام. وللعلم فقد حدثت بعض الانهيارات الأرضية التى أثرت على البناء العام فى مسطح أرضى يبلغ طوله خمسة وثلاثين متراً^(٤)، وعرضه ثمانية وثلاثين متراً ونصف المتر^(٥). وتعطينا اللوحات^(٦) فكرة عن الدمار الذى حل بهذه المنطقة فى معبد الكرنك، ويصعب على المرء تصور هذا الدمار كلية ما لم يره بعين رأسه. فلا نجد فى كل مكان إلا أنقاضاً حجرية وعناصر معمارية محطمة على الأرض مما يصعب علينا إختراق هذا النظام المضطرب إلا مع التحفظ و الصبر الشديدين.

ويبلغ سمك الجدار الأول ثلاثة أمتار وأربعين سنتيمتراً^(٧)، وهو فى الغالب ما تبقى أحد الصروح، ويشمل باباً شيد من الجرانيت ويؤدى إلى قناء صغير يبلغ طوله ستة أمتار^(٨)، وعرضه خمسة عشر متراً^(٩). وهناك بابان آخران شفا فى شمالي الجدار وجنوبية يفضيان إلى قاعتين لهما أبعاد متساوية يبلغ عرضهما سبعة أمتار^(١٠) وطولهما عشرة أمتار^(١١)، وما زال الباب الشمالى يقدم لنا بقايا الأعمدة التى كان يزدان بها، ونرى من تلك الأعمدة عموداً تحطم

(١) راجع اللوحة رقم ٧١، الشكل رقم ٢ اللوحة رقم ٢٤ بالمجلد الثالث .

(٢) ثمانى عشرة قدماً تقريباً .

(٣) سبع وثلاثون قدماً وست بوصات .

(٤) مائة وثمانية أقدام .

(٥) مائة وتسع عشرة قدماً وبيوصتان

(٦) راجع اللوحتين رقم ١٨، ٤٧ بالمجلد الثالث

(٧) عشر أقدام وست بوصات .

(٨) ثمانية عشر قدماً .

(٩) ست وأربعون قدماً و بيوصتان .

(١٠) إحدى وعشرون قدماً .

(١١) خمس قامات .

منه قرابة المترين وستين سنتيمتراً^(١). ويوحى لنا الوضع غير المنتظم لهذه الأعمدة بأنها وضعت هناك لاحقاً لتقليل أحمال أحجار السقف، ولا نجد مثيلاً لتلك الأعمدة في القاعة الجنوبية، وعموماً فللقاعتين أربعة منافذ نعب منها إلى الخارج.

وتقودنا ثلاثة أبواب شقت في نهاية الفناء الصغير إلى حجرات لافتة للنظر إما لكثرة العناصر البنائية التي تتكون منها، أو لتعدد وبراعة ما تحتويه من نقوش . وكل شيء يشير هنا إلى مكان يتسم بالفموض والمهابة ولا يحظى بشرف الدخول إليه إلا الكهنة ووزراء الملك فقط. أما اللوحتان وهما عنصر معماري على شكل مسلات غير مكتملة شيدت بالجرانيت الوردي فكانتا تستخدمان لزخرفة مداخل المعبد، وقاعدتهما السفلية على شكل مربع يتجاوز طول ضلعه المتر^(٢) ويصل طول ضلعه في الجزء العلوي من القاعدة إلى اثنين وتسعين سنتيمتراً^(٣) فقط، أما إجمالى ارتفاعه فيقدر بخمسة أمتار وأربعة وسبعين سنتيمتراً^(٤). ولقد تم صقل جميع أوجه المسلتين تماماً، ونفم شكلهما عن الدور الذي تؤديه كل منهما وهو حمل بعض التماثيل. وتتميز النقوش التي تزينهما بتنفيذ متقن وممدود ورقة في الخطوط، وتزدان أوجههما الشرقية والغربية بثلاثة نقوش بارزة تبدو كأنها انعكاس لمشاهد معتادة أكثر من كونها تجسيدا لطقوس دينية، وتتكون في الواقع من صورتين متداخلتين حيث نلاحظ وجود النساء في اثنين من النقوش الثلاثة البارزة. ويشير النسر الذي يحلق فوق رؤوس الأشخاص، والرموز التي يحملونها التي دائماً ما نجدها في أيادي الأبطال مثل علامة الحياة والصولجان على شكل ساق اللوتس، إلا أن المشاهد

(١) ثمانية أقدام .

(٢) هذه التسمية مشتقة من كلمة يونانية أطلقها اليونانيون على الكتل الحجرية التي لها قواعد مربعة لها نفس الممك تقريباً ولها طول واحد. ولقد طبقت من خلال وجهة النظر تلك على الآثار التي هي محل دراستنا.

(٣) ثلاثة أقدام ويوصتين.

(٤) ثلاثة أقدام.

(٥) سبعة عشر قدماً وسبع بوصات.

المصورة تدور حول أناس من عليّة القوم، وتربط هذه المشاهد بالزواج والصداقة. وتعرض لنا الأوجه الشمالية و الجنوبية لهذه المسلات التذكارية ثلاث سيقان لزهرة اللوتس منقوشة بشكل بارز، وتعد الساق الوسطى أعرض قليلاً من الساقين الآخرين و يعلوها قول مأثور مكتوب باللغة الهيروغليفية. ولقد عبر عن برعم زهرة اللوتس بشكل جيد. وتبين لنا هذه النقوش أيضاً ما تبقى من ألوان كانت تتحلى بها.

ومن خلال الباب المزدان بهاتين المسلتين نمبر إلى الحجرات المبنية من الجرانيت، تتألف من دهليز صغير وقاعدتين متجاورتين عرضهما واحد، إلا أن القاعة الأولى يقدر طولها بستة أمتار^(١)، أما القاعة الثانية فطولها يفوق كثيراً ثمانية الأمتار^(٢). وفضلاً عما يوجد به المصريون في البناء من مواد متعددة، إلا أنهم يكثرون أيضاً من النقوش الملونة بمختلف الألوان. وتستعرض لنا كل الحوائط الداخلية نماذج للوحات نفذت بشكل متقن.

وما من مكان آخر يوسمنا أن نرى فيه على نحو شائع صورة منقوشة لحريوهرامط، إله الخير، رمز التماسل - الذي يشار إليه بعلامة الذكورة - وكانت هناك جهود حديثة لتنظيم صورته. ونرى هناك أيضاً موضوعات محببة ومشاهد مألوقة^(٣) تجسد شخصية ما أو ملك يجلس بجانب زوجته التي تبدو كأنها تعانيه بحنان شديد. وتتماثل هذه اللوحات مع تلك التي التقطناها من المقابر التي تبرز سمات الحياة المتحضرة عند قدماء المصريين. في اللوحة الأولى، وما زالت كل الأشكال النحتية تتميز بألوانها الحية والبراقة، ولا سيما اللون الأخضر الذي يبرز هذه الأشكال تماماً على الأحجار الجرانيتية الحمراء. كذلك فإن السقوف المشكلة من كتل جرانيتية ضخمة تزخر بعدد وافر من النجوم المبعثرة هنا وهناك باللون الأصفر على خلفية زرقاء، أما لون وسط النجم نفسه فكان الأحمر. وتستعرض لنا اللوحة الثانية أيضاً بعض الصور المختلفة ألوانها

(١) ثمانية عشر قدماً وست بوصات .

(٢) خمسة وعشرين قدماً وثلاث بوصات .

(٣) هذه اللوحات لم ترسم قط بل نفذت على الجدران مباشرة .

وإن كانت أقل في عددها من اللوحة الأولى لأن السطح الخارجى للجرانيت نزعتم بعض أجزائه، أما الأجزاء العارية من الجسد فكانت باللون الأحمر القاتم وزخرفة الملابس باللون الأخضر أو الأزرق، و السقف يزدان بالعديد من النجوم الحمراء. ونلاحظ في اللوحتين السابقتين نقوشاً لم تكتمل، إنها مجرد خطوط مرسومة، ونرى كما هو الحال بالنسبة لكوم أمبو^(١) مريمات مرسومة باللون الأحمر استخدمت لتحديد الأبعاد. وهكذا يبدو أن صبر وعبقرية المصريين تقلبا على أية عقبات كانت تواجههم عند تنفيذ هذه النقوش، وبالرغم من ذلك ما زلنا نجد آثارا غير مكتملة فطالما كان النقش على الجرانيت يتطلب وقتاً طويلاً وتكلفة باهظة.

وتزدان كرائيش أبواب القاعتين بأقراص ذات أجنحة كما هو الحال بالنسبة للأماكن الأخرى، إلا أن هناك اختلافاً بسيطاً هنا يكمن في استخدام الأقراص المعدنية. ما زلنا نتطلع إلى الحيز الذى كانت تشغله القاعتان و النقوب التى كانت تستخدم كإريطة لتثبيت هذه الكرائيش عند حشوها بالملاط، وقد سبق لنا أن شاهدنا عمل كهذا في الأقصر^(٢)، كذلك فإن المعبد الجنوبي الكبير بالكرنك ساق لنا نموذجاً آخر خليقاً بسابقه^(٣). نحن ندرك مدى براعة المصريين في طلاء المعادن بالذهب^(٤)، ومن الأرجح طلاء الأقراص ذات الأجنحة التى كانت تتحلل بها الكرائيش من البرونز المطلق بالذهب، إن لم تكن من الذهب الخالص. وتبرز لنا الحجارات المبنية بالجرانيت ملاحظة مهمة تتلخص في أننا ما زلنا نرى في تجويف الأعتاب، حيث كانت تثبت محاور الأبواب، لوناً أخضر ناتجاً عن صدأ النحاس. وهكذا لا يمكن أن نشك في تثبيت الأبواب التى كانت توصد الحجرات الجرانيتية على محاور نحاسية. إن المهارة التى كان يتميز بها

(١) راجع اللوحة رقم ٤٤ ، الشكل ٣ بالجلد الأول .

(٢) راجع وصف الأقصر، القسم السابع .

(٣) انظر فيما يلى

(٤) ما زلنا نرى عند أشاء الحفائر وفي متاحف أوروبا عدداً كبيراً من التماثيل المصرية من البرنز المطلق بالذهب .

المصريون عند تشييد مبانيهم، والمناجم الغنية بالنحاس التي كانوا يستغلونها قديماً كل ذلك دفعنا إلى افتراض أن الأبواب كانت كلها من البرونز.

ويغطي الدهليز الصغير و جزء من القسم الأول من الحجرات الجرانيتية من الداخل بغطاء تتكون من الأحجار الرملية الخشنة، حيث تغطي قطع أخرى مماثلة السقف لكنها لا توضع على الجرانيت مباشرة، بل تترك فراغاً يقدر ارتفاعه بخمسة وعشرين سنتيمتراً ومن بين التدايعات المختلفة التي أصاب بها الزمان هذه البقعة من معبد الكرنك، ما يسترعى انتباهنا أن بعضاً من كتل الجرانيت التي بنى بها السقف تحطم و أوشك على الدمار، في حين أن الأحجار الرملية التي كانت تغطيها ظلت كما هي سليمة تماماً. وهكذا فإن الجرانيت، ذلك الحجر الذي يتميز بصلابته شديدة الذي يبدو أنه مفيد جداً في المباني التي لا نريد لها تصدعا أو تلفاً، إلا أنه أحياناً يبدو أقل مقاومة من الأحجار اللينة ويبدو بلا شك أن الحالة الملحية للهواء و الرطوبة مبرراً كافياً لمثل تلك التدايعات التي نرى بعض النماذج القليلة منها في أماكن أخرى.

ومن بين قطع الجرانيت المستخدمة في بناء السقف، نرى بعضاً منها يزدان بنقوش، ويتحلى بعضها بكتابات هيرغليفية تبدو كأنها جزء من مسألة قديمة. ويعد هذا دليلاً آخر يضاف إلى ما سبق وذكرناه من أدلة تثبت أن معبد الكرنك العتيق بنيت بعض أجزائه من أنقاض آثار أقدم منه.

ولقد سمعنا في الحجرات المبنية بالجرانيت عن ظاهرة شهيرة جداً عند الأقدمين، ألا وهي ظاهرة الأصوات الصادرة عن الأحجار عند بزوغ الفجر. وقد حدث لنا عدة مرات عندما كنا عاكفين على قياس أبعاد الآثار ورسم النقوش البارزة التي تزدان بها الأوجه الداخلية للجدران، أن سمعنا في نفس الوقت بعد شروق الشمس صوت طرقة خفيفة تكررت مرات عديدة^(١)، ولقد بدا لنا أن الصوت منبعث من الأحجار الضخمة التي تغطي الحجرات الجرانيتية وأنها أوشكت على التصدع ولاشك أن تلك الظاهرة صادرة عن تغير مفاجئ في درجة

(١) تم رصد هذه الظاهرة بواسطة كوستازورونوتي وكوتيل ولويير ودليل وجولوا .

الحرارة عند شروق الشمس فكم من حرارة شديدة يتعرض لها فى الواقع أهل مصر أثناء النهار، أما الليل فتسماته عليلة ومنعشة فتلك الحرارة التى تحس بوطناتها فجأة الأوجه الخارجية للأحجار ويتأثر بها الفور تنتشر على باقى أجزاء المبنى، وقد لا تكون الفرقة التى سمعناها التى أشبه بصوت وتر مهتز إلا نتاجاً لاستعادة التوازن، ولا ينبغي أن نفعل أن ذلك الصوت الذى سمعناه إنما ينبعث من أعماق أثر يتهدم حيث تتساقط أحجاره وتتقلب رأساً على عقب، إنها حالة تتناسب ولا شك وحجم الصوت الصادر عنها وتعد تلك المباني التى قمنا بدراستها واختبارها من أهم المباني الجرانيتية التى شاهدناها فى صعيد مصر. وفى الدلتا أى على بعد ستمائة ألف متر^(١) من محاجر مدينة أسوان حيث نجد آثاراً بنيت كلها من الجرانيت^(٢).

ولقد تفقدنا القاعات الجرانيتية من الخارج مروراً ببابين جانبيين يفضيان بداية إلى حجرتين مربعتين، ثم إلى ممر يمر كل هذه الحجرات. ولهذا الممر أو الرواق جدران مزدانة نقوش، ونرى هناك أيضاً بابين من الجرانيت الأسود الجميل يؤديان إلى غرف صغيرة تحرص الرسوم التخطيطية الخاصة بها على توضيح توزيعاتها المعمارية أكثر من الأعمال الوصفية التى قدمت فى هذا الشأن^(٣). وتزدان إحدى هذه الحجرات داخلياً وخارجياً بكتابات ورموز هيروغليفية أكثر من أى مكان آخر. وهناك على الجدار نفسه وعلى سطح الأنقاض المتراكمة نلاحظ وجود علامات تبدو وكأنها أرقاماً وزعت فى شكل فردى أو زوجى فى حدود رقمين أو أربعة وسط مربعات أو مستطيلات مرسومة بدقة^(٤)، وجميع النقوش التى يزدان بها هذا الجانب داخل المبنى الجرانيتى ملونة، واللوحة رقم ٣٤ تعطيان فكرة دقيقة عن ذلك^(٥) حيث نلاحظ وجود

(١) مائتين وثلاثين فرسخاً والذى قام به . ولقد أخذت هذه المسافة تبدأ لمجرى النيل .

(٢) إنه مسجد إيزيس فى مدينة بهيبت ، راجع الوصف الخاص به فى 'رحلة إلى الدلتا' لجولوا ودويوا إيميه .

(٣) راجع اللوحة رقم ٢١ ، الشكل الأول بالمجلد الثالث .

(٤) راجع اللوحة رقم ٢٨ ، الأشكال رقم ٢٨ ، ٣٠ ، ٣١ بالمجلد الثالث .

(٥) راجع اللوحات ، المجلد الثالث .

مجموعة من الصور بطلها الرئيسى بلا شك هو أحد الأمراء^(١) الذى يمر بمراحل التعليم المختلفة حيث يحرص اثنان من الكهنة بداية على تنقية روحه ويسكبان على رأسه مياه النيل الطاهرة. وفى الصورة الثانية، توضع يديه بشكل متعامد على صدره كما يحدث الآن فى بعض الاحتفالات الدينية المسيحية، ويوضع على رأسه غطاء كهيونى على شكل تاج. وفى الصورة الثالثة، بعد أن يتم تعليم وتدريبه، يمر بين اثنين من الكهنة ويتقدم صوب قدس الأقداس الذى يضم بين جنباته صور الآلهة، وهو ما يعنى على الأرجح أنه بعد العديد من التجارب يصبح جديراً بمعرفة الذات الإلهية والأسرار الدينية المقدسة. وترتبط كل هذه المشاهد و الصور بالرموز الهيروغليفية التى ربما تعمل على تفسير تلك المشاهد. ونرى فى الجزء السفلى من الصور بعض القوارب المقدسة تلو بعض المقاصر أو يحملها بعض الكهنة وهى تضم بعض الصناديق المقدسة تبرز منها صور الآلهة محاطة بكل المظاهر المهيبة للاحتفالات الدينية.

ويبدو أن الموضوعات المسجلة على الأجزاء الأخرى من الممر وبخاصة الجزء الشمالى منه، ترتبط بكنوز الملوك المصريين وتجسد لنا تلك الموضوعات الكثير من الأواني^(٢) والقلائد المصنوعة من الحبات والمباخر وأشياء أخرى عديدة تتم عن روعة وهخامة الفنون المصرية. وقد يكفينا فى هذا المقام التعرف على وظائف واستخدامات كل من هذه الأشياء التى تجسدها اللوحات الموجودة

(١) يخبرنا بلوتارخ أن الملوك المصريين يتم اختيارهم من بين الكهنة أو القادة العسكريين الذين بمجرد تقاعدهم عن العمل العسكري، كان يتم إعدادهم لتلقى علوم الدين، ونذكر هنا فترة مما قاله الكاتب فى هذا الصدد : «هناك عقيدة دينية تبث فى نفوس الكهنة وقتئذ بالمزيد من علامات الرعب والفرع، فقد كانوا يصفون الأسرار الدينية ولا يكشفون عنها إلا بتصفد شديد ، وكانت تتطوى تلك العقيدة على أن أوزيريس هو السيد وملك الموتى، وإن لم يكن فى حقيقته سوى هاديس وبلوتون اليونانيين . ولاشك أن تلك النقطة فى علوم الدين الذى لا نعرفه تماماً يمكن أن تسبب ارتباكاً وتضيقاً بالنسبة للنفوس الضعيفة . ولنا أن نتصور أن أوزيريس لا يمكن فى الحقيقة إلا تحت الأرض مراصقاً للأجساد الأخرى التى هامت روحها» بلوتارخ - إيزيس وأوزيريس ج٢ .

(٢) راجع اللوحة رقم ٢٥ بالمجلد الثالث .

بكتاب اللوحات. ويمكن أن نلاحظ بصفة عامة أن الأوانى بصفاء شكلها ورقة أبعادها تسمو على كل ما تركه لنا القدماء من قيم ونقاسة هذا النوع. ولاتعد الأوانى الإيطالية المعروفة باسم "الإترورية" بالشئ القيم أو الثمين قياساً على النوع السابق، وقد تكون العلاقة بينها وبين ما أنتجه المصريون من هذا النوع وليدة الصدفة. وتستعرض لنا اللوحة رقم ٣٥ بعض الأثاث والأوانى والبيارق و الصناديق و القلائد ومختلف الأشياء المتعلقة بالطقوس الدينية موزعة على أربعة صفوف أفقية وتمتزج بها الحروف والرموز الهيروغليفية. ولئن تقدم على إضافة المزيد من تفاصيلها وأوصافها، لكننا سنشير فقط إلى الصف الأول الذى يتضمن ثلاثة أوانى تسترعى انتباهنا لرقعة شكلها ولمسها يعلوها بعض سيقان و براعم زهرة اللوتس، ويطل من وسط إحدى هذه الأوانى قرد، ويستقر على إناء آخر رجل فى وضع الوقوف وهناك العديد من الزهريات موزعة على صفوف ثلاثة يعلو بعضها بعضاً وتستقر جميعها على بعض الموائد نرى فى أطرافها اثنتين من هذه الأوانى أقل حجماً مقيدتين ببعض الأريطة. وفى مقدمة الصفوف الثلاثة الأخرى نرى مسلتين هرماهما غير مكتملين، إنها بلا شك حالة لا تتماثل مع ما نراه من مسلات ما زالت باقية فى الكرنك وفى أماكن أخرى بمصر^(١). ويمرض لنا الصف الثانى بصفة خاصة بعض النماذج من القلائد التى تزدان إحداها فحم بزخارف جيدة، ونوعاً من الصناديق التى يمكن حملها على الأكتاف بواسطة عصوين بطول الصندوق، ويتشابه هذا النوع من الصناديق مع النوع الذى يتجسد فى المشهد الجنائزى بالكاب^(٢). والتابوت الذى نراه من خلال النقوش البارزة الموجودة فى معبد فيلة^(٣) التى تمثل قبر أوزوريس ونرى أيضاً صناديق أخرى تجسدها اللوحة ذاتها قد تكون نموذجاً لما كان يحمله الناس وقتئذ فى المواكب العامة، حسبما يرى أبوليه، كان ينحصر دورها فى حفظ وإخفاء الأشياء السرية المتعلقة بالدين. ويحتوى الصف الثالث على أوانى تفوق

(١) راجع الرسوم الخاصة بمسلات عين شمس والإسكندرية بالمجلد الخامس .

(٢) راجع اللوحة رقم ٧٠ ، الشكل رقم ٥ بالمجلد الأول .

(٣) راجع اللوحة رقم ١٩ ، الشكل رقم ٢ بالمجلد الأول .

الأنواع الأخرى منها بما تتعلق به من عناصر زخرفية ثرية، وتبرز لنا في وسط إحدى الأواني دائرة يتجمع حول محيطها رجال يركبون عربات تجرها بعض الخيول يتوج هامتها جنس من الحيوانات ذوات الأربع يصعب تحديده، ونرى أيضاً ههدين واثنين على بعض سوق اللوتس يستلقى حولهم بعض الرجال على شكل مقبض أو دائرة. وهناك زهرية أخر ليس أقل من سابقتها أهمية يخلق فوقه صقر به جناحان مبسوطان و يتوج رأسه قرص. وقلما نشك في أن مثل تلك الأشياء نفذت من معادن نفيسة أو من الأحجار الكريمة لزخرفة وتزيين قصور الحكام. وسوف نلاحظ أيضاً في اللوحة رقم ٢٥ وفي الصف الثالث تحديداً نوعاً من المثلثات^(١) كانت تستخدم لقياس مستوى المباني، يفترق وسطه ثقب يستقبل الثقل المعلق في الخيط ومختلف الصفوف التي أشرنا إليها في اللوحة رقم ٢٥ تفصل بينها صفوف من الأرقام التي سبق ووجهنا إليها نظر القارئ. وقد تكون هذه الأرقام فردية أو ثنائية أو ثلاثية أو رياضية وأحياناً تأتي متتابعة على شكل رقمين في نصف دائرة يشكّلان ما يشبه الحدود. تلك كانت النقوش الجديرة بالاهتمام التي نفذت على الأوجه الخارجية لجدران الممرات التي يفترقها بابان من الجرانيت الأسود يقعان شمالي الممر وجنوبيه ويفضيان إلى حجيرات تتحلى أيضاً بالعديد من الزخارف.

والحجرات الجرانيتية يسهل الوصول إليها في الشمال والجنوب عبر عشرين باباً معظمها مدمر الآن. وأمام قوائم أحد هذه الأبواب ناحية الشمال، نلاحظ وجود كتلة حجرية ضخمة من الحجر الجيري اللامع لا هيئة له الآن، وإن كان يحتفظ ببعض آثار زخرفته المصرية من الطرازين الإيوني والكورنثي، وهي نصف مستديرة وهو ما يفترض أنه بقايا إفريز الباب.

(١) حري بنا أن نلاحظ أن هذه الألة تحمل نفس شكل المثلثات مزبوجة الساق حيث ينطبق أحد الساقين على الآخر، وتتضمن هذه الألة إلى مجموعة الآلات المستخدمة في العمليات الحسابية، ويتشابه شكل الثقب الذي تنفذ منه أحد ساقى المثلث تماماً مع تلك الثقب الموجود في الألة التي أشرنا إليها في اللوحة رقم ٢٥ بالجلد الثالث .

وعلى بعد سبعة عشر متراً^(١) من الحجرات الجرانيتية في الشمال والجنوب، نلاحظ وجود أساسات جدارين سمكها متر واحد^(٢) وتصل المسافة بينهما إلى أقل كثيراً من ثلاثة أمتار^(٣). وتبدأ هذه الجدران من أطراف الوجه الخارجى للقاعة المبنية على أعمدة في اتجاه الشرق و التى تمتد إلى مسافة تسعين متراً^(٤). ولقد تهدمت هذه الجدران تماماً، وقد يكون من الصعب علينا بل ومن المستحيل اقتفاء آثارها ما لم يظهر لنا من مكان إلى آخر بقية من أساساتها، ولكننا بقينا في جهالة تامة بكل ما يتعلق باستخدامات ممراتها الطويلة الضيقة والعرض منها ما لم يتسن لنا الآن أيضاً أن نرى في نهاية الممر الشمالى ناحية الشرق قليلاً حجرتين مريعتين تقريباً^(٥) تستخدمان على ما يبدو للإقامة الخاصة، وهناك الكثير منها بلاشك ينتشر بطول الممرات، ولعلها كانت مقراً للكهنة الذين كانوا لا يفارقون الملك، أو مقراً أيضاً للجنود الذين كانوا يسهرون على الحماية المقدسة لشخص الملك. و اليوم أيضاً في القاهرة لا تعتبر هذه الحجرات المنتشرة في قصور البكوات والمستخدم كمقر للماليك أكثر اتساعاً من تلك التى نتحدث عنها. أما جدار السور العام الذى يحيط بالمعبد والذى ينتشر بطول الممرات فلم يعد له أى وجود، وأصبح من السهل الآن الوصول من كل الإتجاهات إلى هذه المقرات التى كانت تحيط بها قديماً بعض الأسوار مزدوجة أو ثلاثية الجدار.

وعند مفادرة تلك الحجرات الجرانيتية والاتجاه صوب الشرق لمسافة خمسين متراً تقريباً^(٦)، نصل إلى سلسلة من المباني والمنشآت الجديدة بالاهتمام، و نرى منها في البداية ثلاثة جدران تنتشر شمالاً وجنوباً وتشكل نوعاً

(١) الثمان وخمسون قدماً أربع يومسات .

(٢) ثلاثة أقدام

(٣) عشرة أقدام

(٤) ست وأربعون قامة وقدماً واحدة .

(٥) راجع اللوحة رقم ٢١، الشكل رقم ١ (عند النقطة I h) بالجلد الثالث .

(٦) ست وعشرون قامة .

من الحجرات المكشوفة يسبقها بعض التماثيل المصرية المرتدية تيجان (١) والتي تتشابه وتماثل الدعامات. ونرى في المسافة الفاصلة بين هذه التماثيل بقايا جدار من سور أوشك على التهدم تماماً تاركاً بلا دعامة أحجار سقف الرواق الذى سنتجاوزه الآن.

وتبرز هذه الأحجار السقفية لمسافة تفوق المترين وتترك لنا أثراً بديعاً (٢). ويبرز من منتصف هذا الجدار باب واسع تاركاً خلفه رواقاً طويلاً يبلغ عرضه أربعة و أربعين متراً (٣)، وطوله ستة عشر متراً ونصف المتر (٤). ولهذا المبنى المستطيل الشكل سقف يدعمه صفان من الأعمدة، وتحيط به ممرات جانبية تتشكل من أعمدة مربعة أقل ارتفاعاً من الأعمدة، كذلك فإن السقوف التى تدعمها هذه الأعمدة الأربعة تقل في ارتفاعاتها عن ارتفاعات سقف الرواق التى يدعمها هى الأخرى جدار صغير تبرز أوجهه الخارجية للخارج قليلاً وينتهى بكورنيش (٥) بنى فوق العتب مباشرة الذى تحمله الأعمدة. ولقد بنيت فى المسافة الفاصلة بين الأعمدة طرزاً من النوافذ المستطيلة عرضها أكبر من ارتفاعها مما يصعب معه دخول المزيد من الضوء، وتبرز أحجار السقف الخاصة بالممرات الجانبية فى الداخل وفى المنطقة المحيطة بالرواق تماماً، ولقد تم تزيين هذه الأحجار بواسطة فى الجزء العلوى منها، وهو ما يضى على النوافذ شكل فتحات التهوية. إنه النموذج الوحيد لمثل هذا الطراز البنائى بين ما شاهدناه من طرز بنائية مصرية. ولقد تهدمت جدران السور تماماً، ولاسيما الجدران الغربية والشمالية والشرقية، وتبقى أحجار السقف التى لم يعد يثبتها إلا اندماجها فى الحيز الموجود تحت السقف مباشرة كما لو كانت معلقة فى الهواء حول الرواق كله (٦). أما الأعمدة فهى ملساء تماماً و بدون زخارف

(١) راجع اللوحة رقم ٢١، الشكل رقم ١ (عند النقطة ج) بالمجلد الثالث .

(٢) راجع اللوحة رقم ١٧ ، الرسم الرقم ١٨ ، واللوحة رقم ٤٢، الرقم ١٩ بالمجلد الثالث

(٣) مائة وستة وثلاثين قدماً .

(٤) خمسون قدماً ولثمانى بوصات

(٥) راجع اللوحة ٢٤، الشكل رقم ٢، واللوحة رقم ٢٨، الشكل رقم ٢ بالمجلد الثالث .

(٦) راجع اللوحات التى ذكرناها من قبل .

ومخروطية الشكل، وتتميز بغرابية تاجها وهو على شكل زهرتى لوتس متفتحتين ومتقابلتين. ولا شك أن ذلك المشهد الذى ينم عن محاكاة الطبيعة إنما يؤثر فينا كثيراً حيث يشبه التاج أزهار اللوتس التى نراها فى الأجزاء المحيطة بالمقاصير المقدسة التى تحتفظ بصورة الآلهة^(١) هذا التاج الذى يضفى شكله أى متعة للوهلة الأولى، قد تتلاشى غرابيته عندما نقف على الباعث من وجودة فى الطبيعة التى يعتبرها المصريون الملهمة الأولى لهم. أما الطبلية التى تعلئ التاج فهى مرتفعة جداً وتحمل عبأً غنياً بالزخارف الهيروغليفية المنقوشة والملوثة بألوان وضامة كما لو كانت حديثة جداً^(٢).

ويبدو أن شكل ووضع الرواق يملئنا عن مكان خاص بالإجتماعات يضم كل الأشخاص المقيمين بالمعبد، ولعله كان أيضاً قاعة لمرض الآثار الفنية والأثاث القيم الذى ترك لنا المصريون القدماء نماذج منه فى مقابر الملوك وفى النقوش التى يزدان بها المعبد الذى نكف على وصفه^(٣).

ونمر عبر الرواق إلى مكان يبلغ طوله ستة عشر متراً^(٤) وعرضه ثمانية وعشرين متراً^(٥) زاخراً بالانقراض وإن بدا للوهلة الأولى غير محدد المعالم. وفى الجنوب، هناك صفان من أربعة أعمدة نحتت من بعض القطع الحجرية حاملة الأعتاب التى تستقر عليها المقوف، وهى متعددة الزوايا نحتت على شكل أضلاع دقيقة يصل عددها إلى ستة عشر وهى غير مزودة بتيجان، ويعد هذا بلا شك النموذج الحقيقى والبدائى للأعمدة المضلعة، وربما يكون إشارة للأسلوب المستخدم فى استدارة هذه الأعمدة وتهيئها ونحتها على شكل أوجه عريضة إلى حد ما. وتجزئ لنا المسافة الفاصلة بين الصف الثانى من الأعمدة والجدار الخلفى ناحية الشرق إفتراض وجود صف ثالث من الأعمدة يتشابه وتلك التى

(١) راجع اللوحة رقم ٢٢، الشكل رقم ٢، واللوحة رقم ٣٢، الشكل رقم ١ بالمجلد الثالث الذى

يستمر من المقاصير المقدسة التى تحدثنا عنها بالتفصيل.

(٢) راجع اللوحة رقم ٢٤، الشكل رقم ٢ والشكل رقم ٢ بالمجلد الثالث.

(٣) راجع ما ذكرناه سابقاً.

(٤) تسعة وأربعون قدماً وأربع بوصات.

(٥) ثمانية وثمانون قدماً.

تحدثنا عنها توأ، وكل شيء يحمل على الاعتقاد بأنه كانت توجد هناك قاعة كبيرة تدعم سقوفها هذه الأعمدة. وتخترق الجدار الخلفى ناحية الشرق أبواب أربعة تفضى إلى نوع من الصوامع^(١) أو الحجيرات يبلغ عرضها مترين وستين سنتيمتراً^(٢) وطولها ثمانية أمتار^(٣)، وهى لا تستقبل ضوء النهار إلا من خلال أبواب وفتحات مربعة واسعة قمعية الشكل تخترق سمك الأعتاب .

وترتفع على يسار الرواق غرفة تتشابه وتلك التى أشرنا إليها تسجيم وإيقاع المكان نفسه. ونلمح أيضاً بقايا ثلاثة صفوف من الأعمدة، أربعة منها فقط بحالة جيدة وتحمل أعتاب وأحجار السقف، ولها حيز يختلف فى شكله عما هو عليه فى الجنوب، وتتشكل إسطوانة العمود من تجمع لسوق زهرة اللوتس وتاج العمود على شكل برعم الزهرة غير المكتملة، ولقد نحت على هذا التاج أضلاعاً بعضها مستديرة يمثل ساق زهرة اللوتس، والبعض الآخر منشورى الشكل ويبدو أنه محاكاة للمناق متعددة الزوايا لنبات البردى. ولا تبرز لنا بقايا الغرفة إلا أطلالاً متناثرة بشكل عشوائى إذ أنه من الصعب الوقوف على نظام ما يحكم هذه الأطلال. وفى الشرق نجد أساسات سور مرتفع كان يحيط بهذه القاعة، غير أننا لم نجد أى جدران فاصلة كانت معنية على الأرجح بتكوين حجيرات تماثل وتلك الموجودة فى الجانب الآخر ناحية الجنوب.

ووسط هذا الاضطراب الذى يسود هذا الجزء من معبد الكرنك، لاحظنا وجود مبنى صغير مربع منعزل تماماً^(٤)، ويقدر كل بعد من أبعاده بأربعة أمتار^(٥) والأوجه الخارجية لجدرانه منحدره، أما باطنه فيزدان بنقوش نفذت بدقة وبألوان براقه، وربما كان هذا المبنى قدس أقداس صغير .

(١) راجع اللوحة رقم ٢١ ، الشكل رقم ١ (أ، ب، ج، د) .

(٢) ثمانى أقدام .

(٣) أربعة وعشرون أو خمسة وعشرون قدماً .

(٤) راجع اللوحة رقم ٢١ ، الشكل رقم (٤) بالجلد الثالث .

(٥) اثنا عشر قدماً .

وخلف الجدار الذى يحيط بالمعبد تماماً تقبع سبع حجيرات^(١) ذوات أبعاد متساوية تعقبها حجيرتان أخريان^(٢) أكثر اتساعاً سقفاهما مدعمان ببعض الأعمدة المربعة. ولا ينفذ الضوء إلى هذه الحجرات إلا من خلال أبواب وفتحات التهوية تحتل مكاناً لها فى سمك السقف، وهى تتميز عن المباني الأخرى التى قمنا بوصفها بوجود قاعات يكفى أن ندرس خطوطها التصميمية حتى تكون فكرة دقيقة عنها^(٣).

ومن المحتمل وجود مثل هذه التقاسيم فى الشمال، لكننا لم نعرف إلا على الأساسات الخاصة بالجدران الأساسية^(٤)، وليس ثمة شك فى تخصيص هذا العدد الكبير من الحجيرات لإقامة الخاصة من الناس، فهى تعد مقراً خاصاً لمائلة الملك و الكهنة الذين يحيطون به. وفى بلد لا يخشى فيه من سوء الأحوال الجوية تشكل الأروقة الطويلة و الدهاليز الواسعة المكشوفة بين الأعمدة الشاهقة الإرتفاع كانت بمثابة خط الدفاع الأول ضد حرارة الشمس، وكانت مثل هذه الحجيرات تستخدم كمستقر يعتكف فيه الناس ليلاً. واليوم أيضاً من خلال قاعات كبيرة حرص الناس على دخول الهواء بكثرة إلى مبانيهم ولاسيما الأغنياء منهم من سكان القاهرة الذين اعتادوا ذلك، فهم لا يرقدون إلا فى غرف صغيرة لا تشغل حيزاً كبيراً من مساكنهم الواسعة.

ومن بين أطلال الجانِب الشمالى من المعبد تبرز كتلة حجرية من الجرانيت^(٥) تصميمها على شكل مربع طويل يصل ارتفاعه إلى متر وتسعة وعشرين سنتيمتراً^(٦)، وتتجمع أشكالها من كل جهة، فهناك شكلان على الأوجه المريضة للكتلة الحجرية وهناك شكل واحد يستقر على كل من وجهيهما الآخرين، وهى عبارة عن نحت بارز يمثل بعض الآلهة المصرية نذكر منها مثلاً

(١) راجع اللوحة رقم ٢١ ، الشكل رقم ١ (عند النقاط، O, p, r, s, t, u) بالجلد الثالث .

(٢) راجع اللوحة السابقة (عند النقطتين m, n) .

(٣) راجع نفس اللوحة عند للنقاط (v, x, ا) .

(٤) راجع نفس اللوحة عند النقطتين (g, ط) .

(٥) راجع اللوحة رقم ٣١ من المجلد الثالث .

(٦) أربع أقدام تقريباً .

إيزيس التى تملو رأسها قرص يحيط به قرنا ثور، وأوزيريس برأس الصقر وحورس. وتتميز أجسام النساء بخطوط غاية فى الجمال وتحظى ملابسه بدقة متناهية. إنها أحد النقوش القيمة التى وجدناها بين أطلال الآثار المصرية، لاسيما أنها تتسم بجمال ورقة المادة التى تتكون منها، إضافة إلى أن وضعها بالقرب من رواق المعبد يحملنا على الاعتقاد بأنها إحدى الآثار الفنية التى تتميز بدقة وجمال زخرفها. (١)

ويقودنا أحد النقوش فى جدار المعبد من الناحية الشرقية إلى أطلال سوف نتحدث عنها لاحقا.

والآن وبعد أن تقعدنا باطن معبد الكرنك الفسيح، لا يبقى لنا إلا أن نبحث ما بخارجة. كالجدار الكبير الذى يتكون من السور ويزدان بالنقوش، ولا تتسم جوانبه كلها بنفس الحالة الجيدة بل إن بعضا من أجزائه قد دمر تماما حتى أساساته، والبعض الآخر أصابه نوع من التردى إلى حد ما، لكننا نلاحظ فى كل مكان آثار دمار متمعد، وخاصة فى الوجه الشمالى من المعبد حيث توجد أغلب النقوش المصورة فى اللوحات (٢) وهى لها علاقة وثيقة بانتصارات الملوك المصريين وفتوحاتهم وربما تحظى عملية البحث عن مزيد من المعلومات والتفاصيل فى هذا الصدد بكل اهتمام وتقدير. فلقد سبق لنا وشاهدنا أن آثار مدينة هابو تحكى لنا من خلال نقوشها البارزة رسداً لفتوحات سيزوستريس (٣)، ومن المحتمل أن نجدها أيضا على غرار ما سبق رسداً لتاريخ بعض ملوك مصر الآخرين وبالرغم من أنه لم يجتمع لدينا مجلد واحد لهذه النقوش التى يتطلب تنفيذها الكثير من الوقت والمثابرة وتضافر جهود العديد من الناس، إلا أننا مع ذلك سنحرص على دراسة الرسومات التى استطلعنا نقلها التى من شأنها أن تتيح لنا المجال لمزيد من الملاحظات والأبحاث العلمية.

(١) لقد تم نقل هذه الكتلة، حاول بعض الفرنسيين نقلها لكنهم تغلوا عن الفكرة لمسوية تنفيذها .

(٢) راجع اللوحتين رقم ٣٩ ، ٤٠ بالمجلد الثالث .

(٣) راجع القسم الأول من هذا الفصل.

ويجسد لنا الشكل الثانى من اللوحة رقم ٥٩ (١) العمل الجليل الذى يقوم به أحد الشباب الأبطال، فطوله مهيب ووضعه وضع مقاتل حيث يدوس بقدميه أحد أعدائه الذين تم غزوهم، ويمسك عدواً آخر من ذراعه وكانت سهامه قد أصابته وهو يجثو على ركبتيه. وزى البطل وشكل رأسه يحددان هويته المصرية، أما الشكل الجانبى لوجه العدو ولحيته يعلنان بشكل كاف على أنه أحد مقاتلى أمة أجنبية. ومن غير الممكن عدم التأثر بمكونات هذه اللوحة التصويرية، ففيها نتعرف على بساطة عالية فى وضع الأشخاص حيث يتم التعبير عن الحدث الأساسى بمزيد من الواقعية و القوة، ونتعرف فيها أيضاً على الأخطاء التى يبدو أن مصدرها جهل الفنانين المصريين بقواعد التصوير العام. وأياً كان الأمر فإن تكوين مثل هذه اللوحة يتطلب إعداد مسبق ومعرفة متعمقة بفن النقش. وقد لفت نظرنا كثيراً رداء البطل المصرى وحذاؤه.

ونمر بعد ذلك بشخصية ربما تكون هى ذات الشخصية المصورة فى اللوحة السابقة، حيث يمتطى إحدى المركبات الحربية ويطارد فلول أعدائه الذين ألت بهم هزيمة ساحقة ففروا هاربين إلى الغابات والمستنقعات على غير هدى واختلطوا بسكان القرى الذين طاردوا قطعانهم أمامهم، رغم أن بعضهم تحصن فى إحدى القلاع إلا أنهم بدوا أكثر فزعاً وخوفاً من الآخرين وقد أصابتهم سهام الغازين. وقد يبدو هذا النقش البارز على قدر من الوحشية التامة، إلا أن قسوة مكوناته ما زالت أكثر تأثيراً رغم ما نلاحظه على اللوحة من أخطاء فى فن التصوير، ومع ذلك فوضع كل شكل على حده زاخر بالواقعية وبالتعبيرية، فالخوف يتجسد فى كل المواقف، فالحيوانات تبدو جميلة ومرسومة بشكل جيد، والخيال تقيض نبلاً وحيوية. أما رسم القلعة فيتضح فى اللوحة رقم ٤٠، إنها على شكل برج مربع يحيط به سور، يتوج بنوع من المتاريس التى مازالت موجودة أعلى درجة من القسم العلوى للمبنى وأعلى جدار السور الذى يحيط بمدينة هابو (٢).

(١) راجع كتاب لوحات المصور القديمة بالمجلد الثالث .

(٢) لم تضم المجموعة على الإطلاق هذا النقش البارز. ويوسفنا أن نراه فى أطلس الرحلات إلى مصر للسيد دونون، اللوحة رقم ١٢٢.

(٣) راجع لوحات المصور القديمة، الشكل الرابع بالمجلد الثالث.

(٤) راجع اللوحة رقم ٢، رسم رقم ٩، ورقم ٦، بالمجلد الثانى.

ولقد نحت على الجزء العلوى من البرج نسقاً من الكتابات الهيروغليفية التى تخبرنا بلا شك باسم القلعة لو على دراية كافية بتلك اللغة.

ويمبدأ عن تلك النقطة نرى على نفس الجدار أحد الأبطال المصريين^(١) ممطياً إحدى المركبات الخريبة ومرتبداً زيه الحرى وتقوده خيوله بسرعة شديدة، متسلحاً بكتانته وبقوسه المشدود رامياً سهامه التى صرعت من قبل العديد من أعدائه المستسلمين له، أما من خرج من أعدائه فقد ولى مدبراً صوب جبل وعمر حيث ساعدتهم ذويهم فى بلوغ قمته التى تنتهى بإحدى القلاع. وفى المقدمة نرى حشداً من الرجال يبرز أحدهم رافعاً يديه متضرعاً ومتوسلاً طالباً العفو ممن قهرهم فى حين نرى رجلاً آخر يشرح فى تعطيم سلاحه تعبيراً عن استسلامه. وتتميز المركبة الحربية التى يقودها البطل بخفة أجزائها، فالعجلات تبدو مجوفة ومتقنة الصنع، وكل شىء يحملنا على الإعتقاد بأنها صنعت من المعدن^(٢) وكذلك المركبة .

ونرى على اليسار بطلاً مصرياً منتصباً يبتعد عن ميدان المعركة ممسكاً فى يده اليمنى بقوسه غير المشدود، وفى يده اليسرى بزمام فرسه. متخذاً من رأس أحد أعدائه المقهورين فى مقدمة المركبة الحربية ورأسين آخرين فى المؤخرة تذكراً على انتصاره حيث يتقدم البطل صفوف من الأسرى.

ونلاحظ فى موضوع آخر بعض التاريس القوية^(٣) متعددة الطوابق يخرج منها بعض الرجال مهرولين، فى حين يصعد بعض المحاربين على أسوارها. ويهاجم الجيش المنتصر الحصن وأسواره فتتحطم البوابة ويندفع الأعداء هاربين من كل اتجاه، ونرى العديد منهم ممطياً فرسه بلا سرج أو ركاب^(٤)، مدبرين ومهرولين ومتجردين إلا من دروعهم التى يزودون بها عن أنفسهم ضد هجمات

(١) راجع اللوحة رقم ٤٠ ، الشكل ٦ بالمجلد الثالث.

(٢) لقد قدمنا من قبل الدليل على وجودها فى مدينة مايو. راجع القسم الأول من هذا الفصل، وراجع أيضاً اللوحة رقم ١٢ بالمجلد الثانى .

(٣) لم يرسم هذا النقش البارز .

(٤) أحد هذه الأشكال مرسوماً باللوحة رقم ٤ ، الشكل ٢ بالمجلد الثالث.

وسهام الفازين التى تلاحقهم. وكذلك فإن الأعراب المقيمين بالصحراء اليوم غير ماهرين فى قيادة خيولهم بسرعة كافية. ونرى أخيراً الأعداء بزيمهم الطويل المحلى بياقات كبيرة تتدلى على الأكتاف.

ونشاهد فى موضع آخر من هذا السور المرتفع صورة نفس البطل^(١) وهو يغادر مركبته الحربية ممسكاً أيضاً بزمام خيوله التى تفيض حركة وحيوية لدرجة أنها على أهبة الاستعداد لخوض معارك جديدة ويتقبل المنتصر خضوع واستسلام المهزومين المتحصنين بإحدى الغابات حيث يتضرع بعضهم راكمين وملتمسين عفوه، ويعكف البعض الآخر على قطع إحدى الأشجار من أسفل بمدة ضربات من بلطتهم، بينما يمسك آخران بالشجرة بواسطة بعض الحبال ربما لمنها من التحطم عند سقوطها. ويتقدم أحد الضباط المصريين ممسكاً فى يده قوساً محطماً أمام المهزومين ملتمساً لهم عفوه البطل و يلوح من خلفه علم ينتهى بريشة. ونرى أيضاً نقشاً على نفس الجدار ومعارك أخرى وانتصارات أخرى^(٢) وأحد الأشخاص ذا قامة مهيبة ممتطياً مركبته الحربية التى يقطرها فرسان تزدان رأسيهما ببعض الريش، وبالقرب منه يحلق نسر ممسكاً بين مخالبه بعلم ينتهى بريشة. وكأنه أسلحته معلقة بمركبته حيث يمسك بيده اليمنى سيفاً من الطرز المعقوف كالذى يستخدمه العرب الآن، بيده اليسرى قوساً غير مشدود. وزمام الفرسين مقيد بخصره، فبحركة من جسمه ينطلق الركب كله.

ويتخذ البطل دائماً وضعاً قتالياً، فهو على أتم استعداد لضرب عدوه العملاق ذى اللحية الطويلة، مما يشير بلا شك إلى رتبته فى الجيش، وهنا يطلق المصرى سهمه فيخترق جسد خصمه، ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد بل يندفع البطل ليصارع عدوه رجلاً لرجل ويشرع فى توجيه ضربة بسيفه على رأس خصمه الذى لم يكن الضحية الأولى له، بل هناك محارب آخر يبدو واقفاً على قدميه، كما تضم اللوحة عدداً لا بأس به من الجنود القتلى أو الجرحى

(١) راجع اللوحة رقم ٤٠، الشكل رقم ٥ بالمجلد الثالث.

(٢) راجع اللوحة رقم ٢٨، الشكل رقم ٢٢ بالمجلد الثالث.

(٣) راجع اللوحة رقم ٣٢، الشكل ٤ بالمجلد الثالث.

يفترضون أرضية الواديو السهام تخترق أجسامهم يشهدون على قدرة البطل المصرى ومرونة جسده.

ونلاحظ أسفل هذه المشاهد الملحمية مشاهد أخرى تبرز المنتصر وهو يتقدم بشكره و عرفانه للآلهة على ما منحته من إنتصارات، كذلك يتقدم البطل مدججاً بأسلحته التى ساهمت فى إنتصاره دافعا أمامه أسراه مصفدين فى الأغلال ومقيدين فى سلسلة واحدة هو الوحيد الذى يملك زمامها حيث يتقدم بهم جميعاً كقرايين للآلهة هؤلاء الأسرى كانوا يتميزون بلحية طويلة ورداء طويل، وكانت أيديهم مقيدة فى أوضاع مزعجة بعضها فى مقدمة الجسم و البعض الآخر أعلى الرأس. ونرى أيضاً ثلاثة آلهة مصرية ترتفع فوق مقصورة حيث تتقبل تحيات المنتصر.

وفى موضع آخر، يتقدم نفس البطل بقرايين مشابهة غير أن الأسرى بدوا أكثر عدداً^(١) حيث ينتظمون فى صفوف ثلاثة أحدهم فوق الآخر و يحتوى كل صف على ثلاثة أو أربعة منهم، ويأتى البطل على رأس المجموعة الكبيرة عدداً، ويتصدر بعض ضباط جيشه ذوى قامة أقل كثيراً من قامة قائدهم البطل مجموعات أخرى من الأسرى و الكل تابع القائد العام.

وتجسد نقوش أخرى بارزة البطل وهو يتلقى الأسلحة من أيادى الآلهة نفسها، وهكذا ترتبط كل تصرفات الملوك المصريين بالمعبادة فقد كانوا يستشيرون الآلهة قبل الشروع فى حملاتهم العسكرية البعيدة وكانوا يستودعون شواهد إنتصاراتهم عند أعتاب الهياكل و قدس الأقداس المعابد عقب عودتهم منتصرين. ومن ثم، كان للكهنة دور بارز وتأثير عظيم فى كل ما له علاقة بشئون الدولة وهو ما أعلنته دوما تلك النقوش البارزة التى حرصنا على وصفها توأ ولم تدع فيه أى مجال للشك ما لم تسع العصور القديمة كلها لإثبات ذلك.

(١) راجع اللوحة رقم ٢٣، الشكل ٢ بالمجلد الثالث.

(٢) لم ترسم هذه النقوش البارزة.

وتزدان الجدران الخارجية لمعبد الكرنك بالعديد من النقوش البارزة المشابهة لتلك التي انتهينا من وصفها، إنه عدد لا يحصى من الموتى ومن المحضرين في خضم تلك المركبات المتصارعة في كل اتجاه والأعداء يترجلون عن خيولهم أو يندفعون فوق مركباتهم المحطمة أو تتطاير شظاياها. وتشير بعض القوارب الواسعة في موضع آخر ويستقلها عدد غفير من المجدهين إلى المراكب البحرية أو عبور الأنهار.

وثمة تشابه بين الأسرى الممثلين على جدران معبد الكرنك، وأولئك الذين نراهم في مدينة هابو، فكلهم ذوو لحى طويلة ولهم نفس شكل الرأس أيضاً، ونقيم هذا التشابه من خلال أشكال رسمت على أبعاد أصغر مما هي عليه وبشرط تقريب بعضها من البعض الآخر حتى يتسنى لنا مقارنتها على نحو دقيق، وإن كانت ملابسهم تختلف كلية. ترى هل من المراد الاحتفاظ في معبد الكرنك بذكرى الانتصارات المحققة على جماعات الرعاة الموجودين آنذاك والتي أسهمت اسهاماً عظيماً في تاريخ مصر التي هيمنت على هذه البقعة من العالم بالتناوب ثم أجبرت على تركها بعد ذلك؟ شواهد عديدة لا تجيز لنا إثارة الشكوك حول تلك الحروب الدامية التي كانت مصر مسرحاً لها، فقد أشارت إلى ذلك الكتب المقدسة والعديد من الباحثين والمؤرخين ومنهم مانيتون وشلافيسوس وهيرودوت وديودور الصقلي. ويبدو أن ما رواه لنا المؤرخون عن الهكسوس أو الرعاة لا يتطابق إلا مع شعب واحد، بالإضافة إلى أن أدلة عديدة أثبتت أن العرب لعبوا دوراً فاعلاً في العصور البعيدة المنصرمة غير أن أخبار تخص الثورات التي تمرضت لها هذه الشعوب لم ندرکها بعد. وتشهد صخور جبل سيناء و الجبال المحيطة، وفقاً لما رواه نيبور^(١)، على وجود الكثير من الكتابات الهيروغليفية، ولقد وجد نفس الرحالة منها منقوشاً في المقابر الموجودة على هضبة أحد الجبال العالية على بعد خطوات من جبل طور، وأغلب الظن أن هذه الآثار أنشئت في عهد هؤلاء الرعاة أو العرب الذين يشير التاريخ إليهم وهم الذين بعد أن احتلوا الأراضي المصرية زمناً طويلاً أجبروا على

(١) رحلة إلى الجزيرة العربية، ص ١٦٩، طبعة ١٧٧٦

النزوح إلى الصحراء والاعتكاف بها حاملين معهم أخلاق ولفة وفنون البلد الذي طردوا منه.

ولن نفعل مطلقاً عن الإشارة هنا إلى ضروب التقارب الذي يبدو وكأنه يفرض نفسه بالطبع ويكمن في حجم التشابه بين ملابس الأسرى التي تبرزها جدران معبد الكرنك وتلك الملابس التي نراها بين الآثار الموجودة بمعبد برسيبوليس. وبافتراض أنه علينا أن نصل إلى نتيجة في هذا الصدد وهي أن المصريين انتقلوا بأسلحتهم إلى الدولة الفارسية، فإن هذا الحدث لا بد وأن يرجع إلى حقبة شديدة القدم لأن مؤرخي المصور و الحضارات القديمة باستثناء تاسيت، لم يشيروا إلى مثل تلك الفتوحات. ولو كان الأمر كذلك، فلا بد بأن نسلم بأن الفرس كانوا قد تأروا لأنفسهم وانتقموا أشد انتقام لاحقاً وأن انتصارات قمبيز محت هزائمهم السابق^(١). ومن المؤكد أن هناك المثير من التشابه بين قصر برسيبوليس و المباني المصرية، ولكن يكفي أن نعمن النظر في الآثار القديمة حتى نتعرف ببساطة على أن نقوش هذا المعبد تمد تقليدا ومحكاة للآثار المصرية التي لا يرجع تاريخها إلى حقبة أبعد من تلك التي غزى فيها قمبيز مصر، ولا تدع شهادة ديودور أي مجال للشك في هذا^(٢).

إن غزابة الرسم و العناصر غير المألوفة أحياناً التي تتضمنها النقوش البارزة بمعبد الكرنك لا بد وأن تحملنا على الاعتقاد أنها نفذت في حقبة شديدة القدم حيث لم تكن الفنون المصرية قد بلغت بعد حد الكمال والإتقان المطلوبين في مثل هذه الأعمال ونراها متحقيين في أماكن أخرى. وسوف نرى فيما بعد

(١) لقد رأى جرمانتيكوس بعد الآثار العظيمة لمدينة أتيخية وأنهر بالمنشآت الكثيرة لمصر السعيدة، وقيل ذلك كله بالثراء الكبير. لذلك استقدم للجنة سبعمائة ألف شخص انضموا جميعاً لجيش الملك في ليبيا وأهوبيا والفرس، وبخاصة مكينا، وسوريا وأرمينيا، وسموا جميعاً لحماية ممتلكات السكبادوكيين. (الموليات. الكتاب الثاني)

(٢) هذا الرأي الذي سبق وتبناه كايوس في مذكراته المقدمة إلى أكاديمية الخطوط والآداب سوف تناقشه بقوة في دراستنا العامة حول فن العمارة.

(٣) راجع لاحقاً الجزء الثاني من شهادة ديودور الصقلي .

أن المؤرخين اتفقوا على رؤية هذا البناء على أنه أقدم المباني التي شيدت في مدينة طيبة.

هذا هو معبد الكرنك الفسيح الذي قال عنه يوسويه أن بقاياه لم يكتب لها النجاة إلا لطمس جلال أعظم الأعمال.

والسؤال الذي يفرض نفسه بطبيعة الحال عند تفقد هذا الصرح العظيم والذي يثير بقوة فضول الزائرين هو معرفة الدور الذي يؤديه هذا البناء. وعلينا أن نبحث في أدق التفاصيل عن كل ما يميظ اللثام عن هذا الموضوع. ورغم أن أخلاق وعادات المصريين القدماء تبدوا غريبة علينا إلا أنه ليس بوسعنا إلا أن نفترض بعض الاحتمالات التي قد تصل بنا إلى الحقيقة. فكل ما جاد به التاريخ من شهادات تتصرف إلى إثبات أن المصريين كانوا أمة عظيمة الارتباط بالعبادة والدين، وأن مظاهر الحياة الحضارية عندهم كانت تعكس بإختصار روحاً واحدة كانت تسودهم جميعاً، ومن ثم يمكن أن نستنتج أن المساكن الخاصة لابد وأن تبرز فيما تتحلّى به من زخارف آثار الديانة التي كان المصريون يمتقونها عامة، وهنا تكمن الصعوبة في أحوال كثيرة لتمييز مساكن العامة من مقرات الآلهة. وعندما شرعنا في تحرير هذا الكتاب إفتراضنا أن بناية الكرنك لا تعدو كونها قصراً ويمكن أن نرى الآن تحقق هذا الافتراض من خلال الوصف الذي قدمناه بشأنه، وعند بحث الأشياء بكثير من الانتباه واليقظة، سوف نلاحظ علاقة ما بين هذا القصر والمعابد المصرية كتلك التي تمرقنا عليها من قبل. فآية علاقة تلك التي تنشأ بين وضع تلك الدهاليز المكشوفة و القاعات التي يرتكز سقفها على أعمدة وبين المقرات الخاصة بالملوك و قدس الأقداس ؟ وهل ثمة علاقة مثلاً بين الحجرات الجرانيتية المفتوحة من كل جانب وما يحتويه قدس الأقداس من أجزاء مظلمة وغامضة كتلك الموجودة في إدهو أو دندرة؟ وربما توحى النقوش وما تضمه من موضوعات مختلفة للأسباب التي ذكرناها سابقاً ببعض القموض فيما يتعلق بالتمييز بين المعابد والقصور، ومع ذلك فهناك قاعدة عامة لا استثناء لها وهي التي تطوى على خلو المعابد إلا من النقوش البارزة المتعلقة بالدين أو بعلم الفلك الذي كان يرتبط به الدين في الأصل، بينما تبرز القصور

بالإضافة إلى ما سبق موضوعات شديدة الصلة بمشاهد يومية مألوفة وينقوش بارزة تعكس أحداثاً تاريخية لها علاقة بالفتوحات والحروب التي خاضها ملوك مصر القدماء. ومحصلة ما استنتجناه من الملاحظات والمناظرات السابقة، هو أنه ليس ثمة شك أن صرح الكرنك العظيم لم يكن إلا قصراً، فما يضمنه من ذكريات كانت تعكس في الغالب جانباً من تفاصيل يوم عاشه البعض بين جنبات قاعات الأعمدة والأروقة الزاخرة بالأعمدة حيث ينتشر الهواء بحرية ليجنبنا حرارة الطقس متمركزاً بصفة خاصة في الحجرات الجرانيتية. إنه شيء جدير بالاهتمام بلا شك بحيث إن المصريين يمدون الآن إلى بناء قصورهم الحديثة بنفس الكيفية، رغم أن العلاقة بين القدامى والمحدثين المصريين في مجال العمارة والبناء لا تعد كبيرة.

الجزء الثانى مبانى الكرنك الأخرى

المبحث الأول: الأطلال الشرقية

إن الجدار الشرقى للمسور الذى يحيط بمعبد الكرنك يخترقه باب يفضى إلى بعض المباني^(١) البعيدة قليلاً والملحقة على الأرجح به. هذا بالإضافة إلى بعض جدران المسور التى لم يتبق منها إلا أساساتها وما يقرب من خمسة عشر عموداً دمرت الآن تماماً وأصبحت على مستوى قاعدة الانقراض وتشتت سوقها تماماً فى كل اتجاه، هذا هو كل ما تبقى من المباني التى نعبرها للوصول إلى الباب الشرقى الكبير الذى تطل عمارته المهيبة^(٢) من بعد، وبدلاً من اندماجه فى صرح كما هو الحال بالنسبة لأغلب الأبواب من هذا النوع احتواه جدار المسور على شكل قوالب تقطى الجزء الأكبر من الأطلال تبلغ فتحته خمسة أمتار وخمسة وستين سنتيمتراً^(٣) وارتفاعه تسعة عشر متراً^(٤)، ويقدر السطح المعمد المتكون من الكورنيش و العتب بثلاث هذا الارتفاع. وتتكون قواعد هذا الباب من ثلاثين مداмик يصل ارتفاع كل منها إلى اثنين و أربعين سنتيمتراً^(٥)، وهو أملس تماماً ولا توجد عليه أى نقوش، ومع ذلك فنحن نلاحظ على الجوانب السفلية منه بعض الزخارف أهمها علامات الحياة كتلك التى نراها على مثل هذا النوع

(١) راجع الخريطة المساحية، اللوحة رقم ١٦ بالمجلد الثالث.

(٢) نراها فى اللوحة رقم ١٧، الرقم ١٩ بالمجلد الثالث.

(٣) سبع عشر قدماً وأربع بوصات.

(٤) تسع وخمسون قدماً.

(٥) قدم واحدة وثلاث بوصات ونصف اليوصة.

من الأبواب ولا سيما الباب الجنوبي الجميل الذى سيكون مادة لدراسات لاحقة، ولا تمتد هذه الزخارف إلا إلى الطيقة الثانية عشرة حيث يصاحبها صف من الكتابات الهيروغليفية. وعلى الجدار الخارجى نرى قرص مجنحاً وسط الإفريز يتميز بنقاء ووضوح نقشه أكثر من الألوان اللامعة التى تلونه بها. تلك بلا شك إشارة جديدة إلى الأسلوب الذى انتهجه المصريون عند تنفيذ الزخارف الخاصة بمبانيهم، فقد كانوا ينقشون فى المكان نفسه بادئين بالأجزاء العليا ثم يشرعون فى استخدام الألوان عقب ذلك مباشرة حتى قبل أن ينتهوا تماماً من زخرفة هذا الجزء المعمارى.

وعند التقدم صوب الشرق على بعد مائتين وثلاثة وعشرين متراً^(١) من جدران السور الكبير نرى أيضاً بعض الأطلال^(٢) التى تشتمل على بقايا بابين وبعض الأعمدة وأنقاض السور.

وفى الاتجاه الجنوبي الشرقى بالقرب من السور الكبير نلاحظ وجود سور آخر مربع الشكل^(٣) وضعه غير منتظم تماماً إذا قيس على محور المعبد، يصل طول كل ضلع من أضلاعه إلى ما يناهز المائة متر^(٤)، تخترقه ثلاثة أبواب مبنية بالحجر الرملى، أكثرها ضخامة يبدو أنه جزء من صرح المعبد، وجميعها يفضى إلى بعض المباني التى لم يعد يتبقى منها إلا بعض الأنقاض، ونشاهد أيضاً أساسات أحد الأبواب وأجزاء من بعض التماثيل، هذا بالإضافة إلى أربعة سيقان لأعمدة تبدو جزءاً من رواق معبد صغير الأبعاد.

المبحث الثانى: الأطلال الشمالية

إن أول ما تقابل من أطلال عند خروجنا من معبد الكرنك عبر فتحات فى جدار السور الشمالى هو مبنى صغير^(٥) مواجه تماماً للسور الكبير المبنى من

(١) مائة وأربع عشرة قامة وقدمان.

(٢) راجع الخريطة المسحية، اللوحة رقم ١٦ بالمجلد الثالث.

(٣) راجع الخريطة المسحية، اللوحة رقم ١٦ بالمجلد الثالث.

(٤) إحدى وخمسون قامة وقدم واحدة.

(٥) راجع اللوحة رقم ١٦ والخريطة للمبنى، اللوحة رقم ٢١، الشكل رقم ٤ بالمجلد الثالث.

القوالب ويتقدمه باب يبعد عنه مسافة ثلاثين متراً، وهو الآن بمستوى الأرض، إما لأن جزءاً منه قد دمر أو لأن الانقراض تراكمت حتى قمته، ولهذا المبنى الصغير صرح واجهته بطول اثني عشر متراً^(١) وسمكه متر واحد^(٢)، ويأتي خلفه رواق يستمد ضوئه من الباب وفتحات التهوية الموجودة بالجدران الجانبية، وتتميز هذه الفتحات بهذه الخاصية حيث يبرز الجزء السفلي عن الجدار الداخلي.

وتأتي عقب هذا الرواق المكشوف بين الأعمدة ثلاث غرف تعد بقية لهذا الأثر الصغير، ويصل طولها خمسة أمتار^(٣)، ويصل عرض الغرفة الوسطى ثلاثة أمتار ونصف المتر^(٤)، بينما لا يتجاوز عرض الغرفتين الأخريين المترين^(٥) ويوحى لنا تصميم هذا المبنى بأنه خصص لممارسة الطقوس والشعائر المصرية القديمة، فلقد وجدنا في مقابر أخرى ثلاث غرف مشابهة لتلك الموجودة بهذا المبنى والتي اتخذت حقيقة قدس الأقداس . ويمكن أن نرى بين الباب والمعبد صفى من تماثيل أبى الهول غير أن الموائيق ضخمة إلى الحد الذى يصعب معه تأكيد هذه المعلومة.

ويبدو أن عدم انتظام جدار السور وموقعه القريب جداً من هذا الأثر الصغير يشير بدرجة كافية إلى أنه شيد بعد بناء المباني التى يضمها .

وعندما نتقدم دائماً صوب الشمال نرى بعض الآثار الضخمة^(٦) التى لا يتبقى منها إلا أساساتها وعندما نيسافر براً من مدينة قنا إلى مدينة طيبة لا تطالعنا بداية إلا الأطلال، وهى وإن كانت لا تشبع الفضول المتزايد للزائر إلا أنها تتيح له على الأقل مجالاً خصباً للدراسة و التصور، وسنأخذ على عاتقنا الوصف

(١) ست وثلاثون قدماً.

(٢) ثلاث أقدام.

(٣) خمس عشرة قدماً.

(٤) عشر أقدام.

(٥) ست أقدام ويوصى واحدة.

(٦) راجع الخريطة للمساحة للكرنك، اللوحة رقم ١٦ بالمجلد الثالث.

التفصيلي لهذه الأطلال ابتداءً من الحدود الشمالية لها ونرى بادئ ذي بدء أساسات الصرح^(١) التي تمتد إلى مسافة تناهز الاثنين وعشرين متراً^(٢) ويصل عرضها إلى إثني عشر متراً ونصف المتر^(٣). وعلى بعد ثمانية وعشرين متراً^(٤) من الصرح نرى الباب الشمالى وهو يتشابه و الأبواب الموجودة فى الشرق والجنوب، ونصل إليه من خلال ممر يتواجد على جانبيه بعض تماثيل أبو الهول على شكل أسد شرس له رأس إنسان، ويصل عددها إلى ستين تماثلاً موزعة على صفين، إلا أنه لم يمد يتبقى منها إلا عشرون تماثلاً تحظى ثمانية منها بحفظ جيد، يقدر طولها بمترين^(٥)، وتصل المسافة بين بعضها البعض إلى أقل من المتر^(٦) وما زلنا نرى فى العديد من المواضع بعض البلاطات الحجرية المربعة التي كانت تستخدم قديماً لرصف الطرق، حيث يوجد على الجانبين مبانى صغيران من الحجر الرملى^(٧) يبدو أنهما مسكان للصفوة من الناس وينقسم المبنى الغربى إلى حجرتين يصل طولهما إلى سبعة أمتار وتسعة وسبعين سنتيمتراً^(٨) وعرضهما إلى أربعة أمتار وسبعة وثمانين سنتيمتراً^(٩)، أما المبنى الشرقى ورغم كونه يحمل نفس الأبعاد إلا أنه يتميز بما يضمه من أقسام مختلفة حيث نلاحظ وجود ثلاث غرف صغيرة مربعة لا تتعدى أبعادها المترين^(١٠). ولا يصل ارتفاع الباب الشمالى إلى نفس الارتفاع الذى يتميز به الباب الشرقى، ومع ذلك فهو مبنى على أبعاد كبيرة حيث يصل ارتفاعه إلى

(١) راجع اللوحة رقم ١٦ (أ) عند النقطة ٩ بالمجلد الثالث.

(٢) سبع وستون قدماً.

(٣) سبع وثلاثون قدماً.

(٤) خمس وستون قامة وثلاث أقدام.

(٥) ست أقدام ويوصتان.

(٦) أكثر من ثلاث أقدام.

(٧) راجع الخريطة المساحية للكرنك، اللوحة رقم ١٦ بالمجلد الثالث.

(٨) أربعة وعشرون قدماً.

(٩) خمس عشرة قدماً.

(١٠) ست أقدام ويوصتان.

سبعة عشر متراً وأربعة وثمانين سنتيمتراً^(١) وعرضه إلى أربعة أمتار وخمسة وسبعين سنتيمتراً^(٢) وعمقه إلى ثمانية أمتار وسبعين سنتيمتراً^(٣)، ويصل عرض كل من قوائمه إلى ثلاثة أمتار وعشرين سنتيمتراً^(٤)، ولقد وجدنا في المكان المثبت فيه مدار الباب قطعة من خشب الجميز^(٥) يبدو أنها تنتمي إلى عصور شديدة القدم. ونرى في مقدمة الواجهة الشمالية تماثيلين ضخمين^(٦) قائمين من الحجر الرملي الصواني تصل أبعادهما إلى ثلاثة أمتار وخمسة وعشرين سنتيمتراً^(٧)، ويرتكزان على بناء يشبه الرواق في مقدمة الباب وهو جزء من السور الخاص المبنى بالطوب النيئ والذي ما زلنا نرى كل جانبه الشرقي ويمد جزءاً أساسياً يضاف إلى المبانى الأخرى الأساسية التي يضمها معبد الكرنك.

وعلى بعد ثلاثين متراً^(٨) من الناحية الجنوبية تبرز لنا أطلال مستلتي من الجرانيت الأحمر قاعدتهما على شكل مربع يصل ضلعه إلى ثلاثة وعشرين سنتيمتراً^(٩)، ويبدو أنهما بنيا عمداً داخل حرم المعبد ويوسعنا أن نرى فضلاً عن ذلك أساسات أربعة صفوف من الأعمدة^(١٠) تشكل نوعاً من الأروقة التي تتقدم الصرح الآخر الذي يمكن أن نقدر أبعاده بما تبقى من أساساته حيث يقدر طوله بأربعين متراً^(١١)، وعرضه أربعة أمتار ونصف المتر^(١٢)، ثم نرى بعد ذلك أساسات أربعة صفوف من الأعمدة^(١٣) التي يبدو أنها تخص القاعات التي ترتكز سقفها

(١) خمس وخمسين قدماً تقريباً.

(٢) أربع عشرة قدماً ومربع بوصات.

(٣) خمس وعشرون قدماً وعشر بوصات.

(٤) سبع أقدام وعشر بوصات.

(٥) لقد نقل لنا السيد كوتيل وهو أحد زملائنا الذي ندن له بأبحاث قيمة حول بناء المبانى المصرية القديمة عينة من هذا الخشب، تلك العينة باتت تفتقرها كمية هائلة من الديدان الفظيعة ويمض المسامير الحديدية التي تشابه تلك التي تستخدمها حتى الآن.

(٦) راجع اللوحة رقم ١٦ (عند النقطة ٥) بالمجلد الثالث.

(٧) عشر أقدام.

(٨) راجع الخريطة المساحية، اللوحة رقم ١٦ (عند النقطة ٥)

(٩) سبع أقدام.

(١٠) عشرون قامة وثلاث أقدام.

(١١) ثلاث عشرة قدماً وعشر بوصات. (١٢) راجع اللوحة رقم ١٦ (عند النقطة ٥) بالمجلد الثالث

على أعمدة، ومن خلال نظام تلك الأطلال يمكننا التعرف على جانب من أشكال ذلك المبنى الذى كان يعد بلا شك معبداً ذا أبعاد ضخمة ثم نرى بعد الغرفة ذات الأعمدة أساسات لكثير من الغرف الصغيرة والدهاليز. وتعلو بعض الأعمدة ويقايا الصرح أساسات باب يعتمد بواجهته نحو الجنوب قليلاً. وللمعبد مدخل من هذه الناحية لا يوجد مثله فى الناحية الشمالية، ويمع هذا المكان بانقراض تشتمل على بعض النيجان و الأعمدة، ونعثر أيضاً على الكثير من بقايا التماثيل المبنية من الجرانيت الأحمر والأسود أكثر مما نجد فى أى موضع آخر من المعبد، إضافة إلى ما نراه هنا أيضاً على شكل تماثيل ضخمة كامل من الجرانيت الأحمر رأسه المنفصل عن قامته يبدو بحالة جيدة، غير أن العمل فى مجمله يبدو بديعاً. وعلى بعد مائة وخمسين متراً^(١) من معبد الكرنك ناحية الشمال وفى اتجاه الصرح الغربى الأول تقريباً توجد أنقاض أعمدة وأسوار مرتفعة وأبواب^(٢) تبدو مطمورة جداً إلى الحد الذى يصعب معه التكهّن بحالتها فى الماضى.

المبحث الثالث: الأطلال الجنوبية

الموضوع الأول

مداخل المعبد

لمعبد الكرنك مداخل ثمانية، ثلاثة منها تقع فى الجنوب وتتجه ناحية الشمال قليلاً، ويستقر أحد المداخل فى الشرق والآخر فى الغرب الذى شرعنا من خلاله فى وصف ذلك المعبد.

ولا يبرز من كل هذه المداخل إلا مدخل واحد رئيسى يقع فى الجنوب ويتراعى لنا بكل عظمته وأبعثه اللتين تتفقان وما يتحلى به هذا المعبد من فخامة

(١) مائتان واثنان وثمانون قامة.

(٢) راجع الخريطة المساحية، اللوحة رقم ١٦ بالمجلد الثالث حيث توجد هناك إشارة إلى كل هذه الأطلال.

وجلال، وهو يتشكل من بقايا من صروح كبيرة و بديعة^(١) تمرضت جميعها لتداعيات وأضرار جسيمة، وإن كان من السهل إعادة هذه الأشياء إلى خالتها الأولى ولو من الناحية الفكرية وتصور كل ما يمكن أن تتحلى به هذه المداخل المماثلة من عناصر إبهار و مهابة.

إن الانتظام الذى نلاحظه على شكل الصروح التى تشكل التقاسيم الداخلية للمعبد قلما يتوفر فى الصروح الجنوبية التى يصل عددها إلى أربع ذات أطوال متباينة. وليس ثمة وسيلة لاتصال فتحاتها ولا أن تقام قط على نفس المحور، ومن الصعب إزالة النقاب عن الأسباب الداعية إلى عدم انتظامها، لأنه مع التسليم بأن تلك الصروح بنيت تباعاً، فيكون من السهل إذاً بعد بناء أحد المباني إقامة المباني الأخرى على نفس المحور ومن ثم لا يمكن أن نتصور كيف أن المعماريين الذين قدموا من أماكن أخرى قرائن على احترامهم لمنظومة تناسب الأبعاد والمسافات يمكن أن يقوموا فى مثل هذا العمل الجسيم على نحو مستقر للمشاعر. ومع ذلك يعتقد أن ثمة أسباباً خاصة لا يمكن تقويمها الآن كانت بمثابة عوائق لا تذلل ولا تغلب أمام تنفيذ هذه المباني العامة على نحو منتظم ومتناسب.

وعندما نعبّر المعبد لتتقدم صوب الصرح الأول نصل إلى فناء غير منتظم كانت تحد جانبيه قديماً بعض الجدران التى لم نعد نرى منها الآن إلا أساساتها، وهو على شكل متوازى الأضلاع يقدر طوله بسبعة وخمسين متراً^(٢) وعرضه بسبعة و أربعين متراً^(٣)، ويستقر الباب الذى ننفذ من خلاله عند خروجنا من المعبد على نحو غريب فى أحد زواياه^(٤). أما الصرح الذى تهدم ثلاثة أرباعه فلم يعد يبرز لنا إلا كتلاً من الأطلال التى يصعب علينا معها التعرف على أبعادها وقياسه بدقة حيث يصل طوله إلى ستة وخمسين متراً^(٥) وسمكه إلى سبعة

(١) راجع اللوحة رقم ٤٢ بالمجلد الثالث.

(٢) تسع وعشرون قامة وشم واحدة.

(٣) أربع وعشرون قامة.

(٤) راجع الخريطة المصاحبة، اللوحة رقم ١٦ بالمجلد الثالث.

(٥) ثمان وعشرون قامة وأربع اقدام.

أمتار^(١)، ويشكل محوره مع خط الزوال المغناطيسى زاوية تقدر بمائة وإحدى وأربعين درجة. وفي مقدمة الواجهة الشمالية للصرح نرى بعض الكتل الجرانيتية المتناثرة هنا وهناك يوحي شكلها بأنها كانت جزءاً من بعض التماثيل الضخمة^(٢).

وفي مقدمة واجهته الجنوبية نلاحظ وجود قاعدة تمثال ضخمة خارج الأرض يصل طول ساقه إلى ما يناهز المترين ونصف المتر^(٣) حيث تبرز لنا تفاصيل وطيات ملابس، لقد كان واقفاً في وضع السير؛ وكان يتحلى بخنجر مثبت في خصره. وتوحي لنا كمية هائلة من انقراض الأحجار الرملية الصوانية الشبيهة بتلك الأحجار التي بنى منها التمثال سالف الذكر أن هناك تمثالاً آخر نُحت من نفس مادة التمثال الأول، وكانت الكتل الحجرية الرملية تزدان ببعض الرموز الهيروغليفية الشبيهة بتلك التي نجدها غالباً محفورة على كل التماثيل الضخمة.

وعند عبور الصرح الأول نمر إلى فناء غير منتظم الشكل شأنه شأن الفناء السابق وهو الذى يقدر طوله بتسعة وثلاثين متراً^(٤) حيث لا نرى إلا عند الجهة الشرقية منه بعض أسامات جدرانه الجانبية، ويأتى صرح آخر لتحد هذا الفناء من جهة الجنوب يقترب طوله من ستة وأربعين متراً^(٥) وسمكها من ثمانية أمتار^(٦)، ويشكل محوره مع خط الزوال المغناطيسى زاوية تقدر بمائة و أربعين درجة في حين يصل ميله المغناطيسى إلى ثلاثة عشر سنتيمتراً لكل متر، وهو أقل تهدماً من الصرح الأول حيث يبرز لنا واجهته الشمالية بعض آثار النقوش التي كانت تزيّنه . وفي مقدمة الواجهة الجنوبية وصوب الغرب قليلاً يبرز لنا تمثالان في وضع الجلوس^(٧) نحنا من الجعر الجيرى اللامع سهل التشقق الشبيه

(١) ثلاث قامات وثلاث أقدام ونصف.

(٢) راجع الخريطة المساحية، اللوحة رقم ١٦ بالمجلد الثالث.

(٣) سبع أقدام ولثمان بوصات.

(٤) عشرون قامة.

(٥) ثلاث وعشرون قامة ونصف.

(٦) أربع وعشرون قدماً وسبع بوصات.

(٧) راجع الخريطة المساحية، اللوحة رقم ١٦ بالمجلد الثالث.

بالرخام، و يبدو لنا أحد التمثالين بحالة جيدة ويكاد يكون مكتمل الأجزاء أكثر من أى تمثال آخر عثرنا عليه بين أطلال الكرنك حيث لم يكن يظهر منه إلا منتصفه، لكن الحفائر التى قمنا بها فى هذا الصدد أتاحت لنا الفرصة لاكتشاف قاعدته التى كان يستقر عليها. وحلية الرأس بالنسبة للتمثال الأول على شكل غطاء ذى خطوط متوازية يغطى الرأس حتى الجبهة و يتدلى خلف الأذنين حيث يتسع عند مستوى المنكبين. أما التمثال الثانى فلا يتبقى منه إلا الجزء السفلى، وتقدر أبعاد التمثالين بعشرة أمتار^(١). ولقد قادتنا أعمال الحفر و التققيب إلى اكتشاف تمثال ثالث تصل أبعاده إلى ثلاثة أمتار^(٢) فقط وهو على شكل امرأة، و يبرز لنا أيضاً فى الجهة الشرقية من باب الصرح تمثالان آخران فى وضع الجلوس من الجرانيت الأحمر، وسوف تقودنا المقاييس التالية للحكم على أبعاد شكليهما، فقطر الذراع يقدر بتسعة وخمسين سنتيمتراً^(٣) ويقدر قطر مركز الذراع بتمر وعشرين سنتيمتراً^(٤)، كما يقدر باقى الذراع حتى الإصبع الكبير، أكثر من مترين^(٥)، علماً بأن طول الإصبع الكبير يقدر بخمسين سنتيمتراً^(٦)، ولقد استغلت بقايا هذه التماثيل العملاقة لصنع أحجار الطواحين التى ما زالت توجد إحداها فى الموقع غير مكتملة يصل قطرها إلى ثلاثة وعشرين سنتيمتراً^(٧).

وتبرز لنا بين هذين الصرحين على بعد خمسة وثلاثين متراً^(٨) ناحية الشرق أطلال حوض مائى^(٩) ما زالت تصل إليه مياه الفيضان وهو على شكل مستطيل يقدر طول ضلعه الكبير بمائة واثنين وثلاثين متراً^(١٠) و ضلعه الصغير بثمانين متراً^(١١)، ويبدو أن الأحجار قد غمرته تماماً مازال جزء كبير منه قائماً حتى الآن، وما يحتويه من مياه مرة غليظة لا يطلق شربها وينتج عنها عند تبخرها الكثير من التطرون.

-
- (١) ثلاثون قدماً. (٢) تسع أقدام. (٣) قدم واحدة ومشر بوسلات.
 (٤) ثلاث أقدام وثمان بوسلات. (٥) ست أقدام وسبع بوسلات. (٦) قدم واحدة وست بوسلات ونصف.
 (٧) سبع أقدام. (٨) ثمان عشر قدماً.
 (٩) راجع الخريطة للمساحة، اللوحة رقم ٢٦ بالمجلد الثالث.
 (١٠) سبع وستين قدماً وأربع أقدام.
 (١١) إحدى وأربعون قدماً.

وتقدر المسافة بين الصرحين الثانى والثالث بسبعة وسبعين متراً^(١)، غير أن الفناء الذى يتوسط على الأرجح المسافة بين بينهما لم يعد باقياً الآن من جدران سور^(٢) أى أثر، بل إننا لم نعد نرى آثار تدل على قواعده وأساساته، ويقدر طول الصرح الثالث بواحد وسبعين متراً^(٣) ويصل ارتفاعه إلى ما بين الثلاثة والعشرين و الأربعة و العشرين متراً^(٤) أعلى مستوى الانقراض، فى حين يصل ميل جدرانه إلى أربعة عشر متراً لكل متر مربع، وبشكل محوره مع خط الزوال المغناطيسى زاوية تقدر بمائة وسبع وأربعين درجة و ثلاثين دقيقة. ولقد تعرض لتداعيات جسيمة فقد دمرت أجزاء كثيرة منه ولعل ذلك مرجعه الإهمال المتعمد لصيانة هذه البناية أو للانحراف الكبير فى قواعد جدرانها نظراً لارتفاعها الشاهق ولسمكها الكبير. وفى الواقع فقد تم بناء هذا الصرح على شكل مداмик متقلبة دون أى رابط بينها وبين كتلة الصرح فالأحجار كثيرة فى ارتفاعها أما قواعدها فقليلة، ودرجات السلم الداخلية لا تبدو مترابطة ببقية المبنى بحيث إن الأحجار تميل إلى الاختلال والانزلاق على وصلاتها الحجرية، وما من مكان إلا ولاحظنا عليه آثار هذا الإهمال. وما زلنا نرى على الواجهة الشمالية له فى مواضع كثيرة منها آثار النقوش التى كانت تزيينه، ونرى فى الجزء السفلى منه أربعة أشكال ضخمة تتشابك أيادها حيث يتقدم لها أحد الأشخاص ببعض القرايين ويعصى من تحوت، وتزدان بقية الواجهة بثلاثة صفوف من اللوحات ذات الأبعاد الصغيرة، وما زالت تلك النقوش تحظى فى كثير من المواضع بألوان حمراء براقة ورسمت تفاصيل الأشخاص قبل نقشها. وليس من شئ تراه فى الأنقاض المتراكمة قبالة واجهة الصرح يوحي بوجود النقوش التى كانت تغطيه بها قديماً و تتكون من عدة صفوف من الأشكال التى يصل ارتفاعها إلى ثلاثة عشر ديسيمتراً^(٥) موضوعة على شكل رقائق أفقية،

(١) سبع وثلاثون قامة وثلاث أقدام.

(٢) راجع الخريطة للمسلحة، اللوحة رقم ١٦ المجلد الثالث.

(٣) ست وثلاثون قامة وثمانين.

(٤) اثنين وسبعون قدماً.

(٥) أربع أقدام.

وفى مقدمة ووسط ما تبقى من كتل حجرية ناتجة عن تدمير المبنى يرتفع تمثال من الجرانيت الأسود والوردي لا نرى منه الآن إلا رأسه و صدره، فى حين أن الجزء الأكبر من حطام يتبعثر هنا وهناك على بعد خطوات من التمثال بما يوحى بوجود تمثال آخر شبيه به موضوع على نحو متناسب ومتناسق مع وضع الجانب الآخر من الصرح وإن كان يميل إلى الشرق قليلاً. وما زلنا نرى عند البوابة بعض آثار هذه المجارى المتشورية الشكل التى كانت تخترق عادة الواجهة الخارجية لهذا الطراز من المباني وهى مخصصة كما سنثبت ذلك لاحقاً لإستقبال الصواري الدالة على الانتصار.

ويصل طول الفناء الكائن بين الصرحين إلى ثلاثة وثمانين متراً^(١) و يعده من الغرب سور مازال يحتفظ ببعض ارتفاعه أعلى مستوى الانقراض، وفى اتجاه الشرق من خلال بعض المباني ذات الطبيعة الخاصة التى سوف نتعرض لوضعها لاحقاً. ويصل طول الصرح الرابع إلى أربعة وستين متراً^(٢) وسمكه عشرة أمتار^(٣) وتقدر زاوية ميل جدرانه بنفس مقياس ميل الصرح السابق حيث يشكل محوره مع خط الزوال المغناطيسى زاوية تبلغ مائة و أربعاً و أربعين درجة، وتتجسد على هذا الصرح مظاهر الدمار الشديد ولايتبقى منه شيء إلا بابه المبنى بالجرانيت الخالص، وما زلنا نرى فى مقدمة واجهته الشمالية وتحديداً على جانبيه الممر الخاص به تمثالين عملاقين^(٤) من الحجر الجيري المتبلر اللامع سهل التشقق الذى يكاد يتشابه تماماً والرخل، والتمثالان واقفان فى وضع السير ويتدلى من خصرهما نوع من الخناجر يتشابه وتلك التى يستخدمها الممالك الآن، ويصل ارتفاعهما إلى أربعة أمتار ونصف المتر^(٥) فوق مستوى الانقراض ويقايا القطع الحجرية المحيطة بهما. وقد تهدم الصرح وتحطم التمثالان جزئياً حيث فقد رأسيهما أما الأذرع و الأيادى فقد تحطمت تماماً، وتصل أبعاد هذين التمثالين إلى عشرة أمتار^(٦). ويبرز لنا فى مقدمة الواجهة الجنوبية وعلى كل من

(١) راجع ذلك لاحقاً. (٢) لثنتين وأربعون قامة وثلاث أقدام. (٣) إثنين وثلاثين قامة وخمس أقدام.

(٤) ثلاثون قامة. (٥) راجع الخريطة المساحية، اللوحة رقم ١٦ والمجلد الثالث.

(٦) أربع عشرة قامة. (٧) ثلاثون قامة.

جانبى الباب تمثالان من الجرانيت الوردى فى وضع الجلوس لم يعد يتبقى منها الآن سوى بعض القطع الحجرية لا هيئة لها، ومن المحتمل أن يكون تحطمها لا يرجع لأزمة بعيدة حسبما يمتد بوكوك الذى رحل إلى مصر فى الفترة ما بين عامى ١٧٣٧ و ١٧٣٩ فقد كانا آنذاك بحالة جيدة، وعلى بعد خطوات من التمثالين فى الاتجاهين الشرقى والغربى نرى الكثير من بقايا الأحجار الرملية الصوانية، وهناك على سبيل المثال قطعة حجرية ضخمة طمس الجزء الأكبر من معالمها بحيث لم يعد مظهرها ينم الآن عن أى شيء مما يدعونا لافتراض وجود تماثيل آخرين فى ذلك الموقع وهكذا تكون محصلة التماثيل الموجودة فى مقدمة الصرح أربعة. أما الواجهة الجنوبية فما زالت تعرض لنا آثار النقوش التى كانت تتحلى بها حيث نرى فى الجزء الشرقى منها بعض الأشكال وتصل أبعادها إلى ستة أمتار^(١)، فى حين أن زخارف الجزء الغربى تهشمت تماماً. ويتميز الصرح بأبعاده الكبيرة وجودة المادة التى بنى منها، فليس ثمة علاقة بين الجرانيت وبقية المبنى وهو ما يوحى لنا للوهلة الأولى أنه لم يستخدم إلا مجرد قشرة أو حلية، لكننا ما لبثنا أن اكتشفنا أنه لم يكن مجرد قشرة بل إن الصرح كله قد بنى من هذا الجرانيت. علاوة على ذلك فنحن نلاحظ تشقق وتقرش بل وتحطم العديد من الكتل الحجرية لثقل طبقاتها العليا الضخمة، أما الأحجار الرملية التى تشكل بقية الصرح فقد وضعت بقليل من الإهتمام بينما أصبح الآن الملاط المستخدم لتماسك الأبنية هشاً وسهل التفتت. وعموماً فالبوابة الجرانيتية تزدان داخلياً وخارجياً بلوحات ورموز هيروغليفية^(٢) مرسومة بخطوط محددة وتحظى بفزارة تماصليها المدهشة بحق. وهناك ما يدعو للدهشة ولا سيما إذا ضاهيناها بتلك التى نفذت بالحجر الرمل على بقية الصرح، ويبدو أن الجمال إنما يرجع فى الحالة الأولى إلى فن راق رهيب، أما الحالة الثانية فالمرء محمول فيها على الاعتقاد بأنها لم تنفذ ولم تنتم إلى نفس الحقبة الزمنية. و فيما يختص بجمال العمل وإتقانه يبدو أن النقوش التى

(١) ثمان عشرة.

(٢) راجع اللوحة رقم ٤٧ الشكل رقم ١ والشكل رقم ٢ بالمجلد الثالث.

نفذت البوابة الجرانيتية تضامى تماماً الرموز و الحروف الهيروغليفية التى تزدان بها المسلات وبالرغم من أنه يبدو من الثابت أن الفنانين المصريين كانوا يضيفون على نقوشهم البارزة المزيد من العناية والدقة خاصة تلك التى كانوا ينفذونها على الأحجار الصلبة و الأحجار القيمة، إلا أنه يطمئن علينا مع ذلك التسليم بأنهم كانوا يستخدمون فى نحت الأحجار و تقطيعها أدوات ذات صلابة خاصة.

وتجسد لنا النقوش التى تتحلى بها البوابة الجرانيتية بعض القرايين^(١) المقدمة إلى الآلهة ولا سيما إله طيبة الكبير حريوهرات و يرمز إلى الخصوبة والتكاثر. وفى حقبه ليست بالبعيدة ربما تكون فى عصور الإمبراطورية البيزنطية التى حرص فيها اليونانيون الأقباط على ممارسة طقوسهم الدينية داخل الأروقة و المعابد المصرية القديمة، أخذوا على عاتقهم طمس و إزالة عضو الذكورة الذى يرمز لهذا الإله، إلا أنهم لم ينجحوا فى إزالة هذا الجزء تماماً ولا يتحلى النقشان البارزان على الباب بأى رموز هيروغليفية لكن كل شئ يحمل على الاعتقاد أنهما مثل كل النقوش البارزة الأخرى كانا سيتحلان بها فى حالة اكتمالهما، وما من شك فى ذلك خاصة و إننا نرى فى اللوحة العليا^(٢) بداية صف غير مكتمل يتضمن بعض الرموز الهيروغليفية.

وفى منتصف الفناء الذى يحده الصرحان الأخيران نلمح وجود آثار مبنى^(٣) يبدو أنه كان يستخدم كسكن خاص، يتألف من مبنى أساسى يتكون من رواق كامل وقاعة ترتكز سقفها على دعائم و أعمدة وهذا هو كل ما استطعنا رؤيته من خلال تلك العوائق و الأنقاض الموجودة، لأننا نعلم بأن العمارة المصرية القديمة كانت تعتمد غالباً على الأعمدة التى كانت طيلياتها و تيجانها فى أعلى نقطة، بمعنى أن الأعمدة العادية لم تكن تتم عند طمسها أو دهرتها وسط الأنقاض عن أى سمة خاصة تميزها عن الدعائم. ويتقسم جناح المبنى إلى

(١) راجع اللوحة رقم ٤٧، الشكل ١ والشكل ٢ بالمجلد الثالث.

(٢) راجع اللوحة رقم ٤٧، الشكل ١ بالمجلد الثالث.

(٣) راجع الخريطة المساحية، اللوحة رقم ١٦ بالمجلد الثالث.

حجرات صغيرة طويلة هي غير اتساع، ويرتفع في مقدمة الرواق لمسافة تصل إلى المترين و ستين سنتيمترا أعلى مستوى الأنقاض طراز من الدعامات من الجرانيت الخالص ويبدو أنه كان يستخدم كدعامة لبوابة المبنى. وتعد الطريق التي شكلتها الصروح الأربع إحدى الطرق التي تتسم بالعظمة والفخامة حيث جند المصريون القدماء لبنائها كل ما يتميزون به من ثروات وخبرات فنية وكل ما ينعمون به من أحجار قيمة، ولقد أطلق اليونانيون على هذه المباني اسم Propylées^(١) (أى الرواق العظيم)، ويتضمن هذا الرواق أو الطريق الآن إثني عشر تمثالاً عملاقاً من قطعة واحدة تتجاوز أبعادها العشرة أمتار ما تبقى من أحجار يوحى بأن هناك المزيد منها وقد يصل عددها إلى ثمانية عشر تمثالاً، وقد يكون بوسعنا إذا أقدمنا على الحفر بتلك المنطقة اكتشاف عدد كبير منها.

الموضوع الثانى

طريق الكباش

يبرز لنا في مقدمة الصروح إذا ما سرنا في اتجاه مائل صفان من تماثيل أبى الهول الضخمة التي تنتشر بجميع أطلال طيبة، ففي الشرق ما زلنا نرى منها خمسين تمثالاً دمرت أجسامها إلى حد ما، إلا أنها لم تنتقل من موضعها الأصلي، وقد يكون من السهل أن نرى المزيد منها بحيث يصل مجموعها إلى ثمانية و ستين تمثالاً فعلاً نراه الان ربما رفع من مكانه أو تحطم تماماً أو ربما دفن أيضاً تحت الأنقاض، أما في الغرب فنحصى منها اثنين و خمسين تمثالاً لا تكاد تكون في حالة جيدة جداً، اللهم إلا ثلاثة عشر منها قد تحطمت و إن كانت أنقاضها ما زالت موجودة في مكانها. ولتماثيل أبى الهول جسم أسد و رأس كيش^(٢)، و أقدامها الأمامية منبسطة أمامها، أما أقدامها الخلفية فمشية تحت الجسم، وتبدأ كسوة الرأس من الرأس نغمه وتندلى على الظهور و الرأس

(١) راجع لاحقاً البحث الذى قمنا به حول نص لاسترابون.

(٢) راجع اللوحة رقم ٤٦، الشكل ١ والشكل ٢ بالمجلد الثالث.

و الكتفين. وتستقر تماثيل أبى الهول على قاعدة يبلغ ارتفاعها ثمانية و ثلاثين سنتيمتر^(١) وترتكز على قاعدة عمودية تزدان بكورنيش و إفريز، و للأسف لم تتح لنا الانقراض رؤية السطح السفلى للقاعدة العمودية، غير أن المناظرة تحملنا على الاعتقاد أنها شبيهة بقواعد تماثيل أبى الهول^(٢) الموجودة فى مقدمة المدخل الغربى للمعبد. ولقد لاحظ أحد زملائنا^(٣) أن العديد من هذه القواعد له زوايا خلفية مستديرة، أما أغلبها فينتهى على شكل مربع يوصل طول القواعد العمودية إلى خمسة أمتار وستة وثلاثين سنتيمتر^(٤) وعرضها إلى متر ونصف المتر^(٥)، وتصل المسافة بين بعضها البعض إلى ثلاثة أمتار وستين سنتيمتر^(٦)، أما الكورنيش الذى تزدان به فيقدر سمك بروزه بستة عشر سنتيمتر^(٧)، ولقد تم نحت كل هذه التماثيل من الحجر الرملى. ونجد فى نهاية الطريق أساسات خاصة بأحد الأبواب داخل سور بنى بالطوب النيئ ويحتوى على أغلب الأطلال البعيدة فى الجنوب التى سوف نتعرف عليها لاحقاً وسوف نتختم بها وصف الانقراض الشاسعة بمعبد الكرنك. وعندما نتعطف إلى اليمين فى اتجاه الغرب ندخل إلى طريق آخر يضم طراز آخر من تماثيل أبى الهول تتميز بصغر أبعادها، أجسامها على شكل أسد شرس ولها رأس إنسان^(٨)، ترتفع على قواعد عمودية يصل طولها إلى ثلاثة أمتار^(٩) وعرضها إلى ثمانين سنتيمتر^(١٠)، بينما تقدر المسافة الفاصلة بينها بمتر واحد^(١١) تقريباً، ولقد دمر هذا الطريق تماماً. وما

(١) قديماً واحدة ويوستان.

(٢) راجع اللوحة رقم ٢٩. الشكل الأول والثانى والثالث بالمجلد الثالث.

(٣) للسيد بلزك فى هذا العمل أفكار مهمة ومفيدة مطلقة بالأثار المصرية.

(٤) ست عشر قديماً وست يوستات.

(٥) أربع أقدام وسبع يوستات.

(٦) إحدى عشرة قديماً.

(٧) ست يوستات.

(٨) راجع رسم أحد التطلع الحجرية الخاصة بتماثيل أبى الهول اللوحة رقم ٢٩. الشكل الرابع بالمجلد الثالث.

(٩) سبع أقدام ويوستان.

(١٠) قدمان وخمس يوستات ونصف.

(١١) ثلاث أقدام.

زال الصف الشمالى يعرض لنا بقايا ثمانية عشر تمثالاً، هي حين أن عرضها الأصلى لا يجب أن يقل عن ثمانية و ثلاثين، أما الصف الجنوى فيضم سبعة تماثيل، بينما لا يجب أن يقل عندها الأصلى عن أربعة وثلاثين وما تبقى منها قد تحطم تماماً وتناثر أنقاض التماثيل الأخرى أو دفنت كلية. إن هذه الطريق التى يصل طولها إلى مائة وسبعين متراً^(١) يتغير فجأة من اتجاهها حيث تكون زاوية منفرجة في اتجاه الجنوب وتقودنا مباشرة إلى معبد الأقصر، حيث نرى هناك أطلال عديدة لتماثيل أبى الهول لها جسم أسد و رأس انسان، ويتضح هذا بصفة خاصة في النسق الفرى حيث نلاحظ وجود الكثير من الأنقاض ويوجد الآن أربعون تمثالاً لأبى الهول مستقرة في مكانها الأصلى، وإن كانت في مجملها غير معدة المعالم وتفصل بينها مسافات؛ بحيث إنه يمكننا وضع مائة وتسعين تمثالاً مماثلاً في المسافات التى تفصل بينها، وتنتشر أنقاض هذه التماثيل في مساحة تقدر بثمانمائة وستة وثلاثين متراً^(٢)، وما من شك أن الطريق تمتد لتصل إلى مدخل معبد الأقصر وهو ما يعنى مسافة تقدر بألفى متر^(٣) حيث لا يضم هذا الطريق أقل من ستمائة تمثال في كل جانب على حده. وفي الفترة التى رحل فيها سترابون إلى مصر كانت تستخدم بلاطات حجرية مربعة كبيرة^(٤) لرصف كل هذه الطرق، ما زلنا نرى بقاياها في مقدمة الصرح الشمالى، بيد أننا هنا وفي كل مكان آخر لم نعد نراها فقد دفنت تماماً تحت الأنقاض. ووفقاً لما رواه الرواد من الباحثين وبخاصة هيرودوت^(٥) فإن مداخل هذه المباني يبدو أنها كانت تزرع بالأشجار مما يضيف طابعاً فريداً يتميز بالسحر و الجمال. وإذا أردنا الآن تكوين فكرة دقيقة عن طريق الكباش الذى يقودنا من معبد الكرنك إلى

(١) سبع وثمانين قامة.

(٢) أربعمائة وتسعة وعشرون قامة.

(٣) ألفا وستة وعشرون قامة.

(٤) راجع النص التالى لسترابون.

(٥) يقدم الكاتب هنا وصف لمدينة تل بسطة ومبانيها المقنعة؛ ويوجد في مقامة المدخل طريق مرصوفة يبلغ طولها ثلاث غلوات تقريباً ويعد مكاناً للسوقه يعمل عرضه إلى أربعة باراتر، وتزدان هذه الطريق من الجانبين بأشجار عالية. (هيرودوت، الكتاب الثانى).

معبد الأقصر من ناحية المساحة والتأثير فعلينا أن نتصور طريق دخول الإليزيه انطلاقاً من قوس النصر ووصولاً إلى ميدان الكونكورد الذى يزدان جانباه بصف من ستمائة تمثال لأبى الهول شبيهة بتلك التى قمنا بوصفها توأ.

وتنتهى هذه الطريق البديعة من جهة معبد الكرنك بممر يعد امتداداً لها ويصل إلى باب النصر الذى يرتفع شامخاً فى مقدمة المعبد الجنوبي الكبير، وهو أحد الآثار المهمة الذى يتحتم علينا وصفها غير أن هذه التماثيل ليست مجرد حيوانات وهمية فحسب، بل تجسيد دقيق لبعض الكباش^(١)، وقد بدا لنا مهماً أن نصف أجسامها وما تتحلى به من صوف، قد نقش على نحو بارز تحت أعناقها وفى مقدمة صدورهم أشكالاً لملك يرتدى تاج و يزدان بحلية شأنه شأن كل التماثيل من هذا الطراز ويحمل بين يديه الرموز والشعارات المقدسة ويتميز رأس الكباش بدقة وبراءة التقليد ويصل طوله إلى متر وثلاثة وثلاثين سنتيمتر^(٢) انطلاقاً من أطراف الفم و حتى مؤخرة الجمجمة ويستقر الكباش فى وضع القرفصاء حيث تمتد ساقاه الأماميتين تحت جسمه على قاعدة ترتكز فوق قاعدة عمودية يصل طولها إلى أربعة أمتار وتسعة عشر سنتيمتر^(٣). وعرضها متر و أربعون سنتيمتر^(٤) وتتوج بإفريز وكل صف من صفوف الطريق يشتمل على ثمانية وخمسين كبشاً فى مساحة لا تزيد عن مائة وخمسة وستين متراً^(٥). ورغم أن هذه الصور الحيوانية ليست جميعاً فى مكانها الأصلي، إلا أن العدد المشار إليه يعد دقيقاً نظراً لتطابق الصفيين، فما ينقص فى أحد الصفيين نجد ما يقابله فى الصف الآخر، ولقد شوهدت هذه الكباش إلى حد ما، وبخاصة رؤوسها^(٦) التى تحطمت تماماً وما زال بعضها يستقر بجوار القواعد العمودية. ولقد حاولنا للوهلة الأولى الاعتقاد بأن هذه الرؤوس تعد جزءاً منفصلاً عن

(١) راجع اللوحة رقم ٤٦ بالمجلد الثالث.

(٢) أربع أقدام.

(٣) إثني عشرة قدماً وعشرة بوصات.

(٤) أربع أقدام وأربع بوصات.

(٥) أربع وثمانين بوصة ونصف.

(٦) لقد نقلنا إلى مدينة الإسكندرية رأس هذه الكباش وهى تحظى الآن بمناية دقيقة.

بقية الجسم، لكننا وبالبحث الدقيق سرعان ما تراجعنا عن فكرنا هذا وعدنا إلى الصواب حيث نعلم أنه ليس كل حيوان نحث من حجر واحد، بل إن القاعدة التي يتركز عليها تعد جزءاً لا يتجزأ من نفس الكتلة الحجرية. وهناك مساحة خالية تقدر بمائة وعشرة أمتار^(١) تبدأ من الحد الجنوبي لطريق الكباش وصولاً إلى ممر تماثيل أبى الهول المتجهة صوب معبد الأقصر ويمكن أن يشتمل في كل من جانبيه على خمسة وثلاثين كبشاً، وإن كنا الآن لم نعد نرى أى أثر لها، إما لأنها تهدمت تماماً وباتت بقاياها مبعثرة أو مدهونة تحت الأنقاض، أو لأن الطريق لم تمتد البتة لأبعد من ذلك. ولقد أتيت لنا الفرصة أكثر من مرة للملاحظة أن الفنانين المصريين كانوا ينحتون تماثيلهم التي تتخذ هيئة الحيوانات بكثير من الدقة والإحكام أكثر مما تتسم به الصور البشرية، ولا شك أن ما تتحلى به طرق الكباش وأبى الهول من تماثيل متقنة لخير دليل على ذلك، فجسم الأسد يعد عملاً فريداً يتميز بإتقان معالته و تفاصيله، فقد تم التعبير عن عضلاته ومفاصله بشكل مدهش ومحسوس. أما تماثيل الكباش فقد نفذت بشكل يبرز تماماً استدارة و انسياب أشكال أجسامها.

وفيما يتعلق بشكل طرق أبى الهول يمكننا أن نلاحظ عدم انتظام شديد قد يكون مرجعه في الغالب إلى أن المبانى التي وضعت تلك التماثيل في مقدمتها بنيت في فترات زمنية مختلفة، وعندما أراد المصريون القدماء الربط بعد ذلك بين كل هذه الآثار لم يكن بوسعهم إلا أن يتخذوا اتجاهات مائلة. إن التنوع الذي يحيط بتلك التماثيل لهو شيء جدير بكل اهتمام. ولقد رأينا في أكثر من مناسبة وموقف أن الزخارف التي تعتمد عليها العمارة المصرية القديمة لم تكن قط وليدة الصدفة أو الرغبة الشخصية، بل على العكس كان هناك دائماً ما يبررها، ولعل ما كان يبدو غريباً للوهلة الأولى، أضحت بعد ذلك منطقياً بعد أن تم دراسته وبحثه بنائية من خلال بعض المناظرات الزاخرة بالعقل والإحساس التي تقوم على معرفة دقيقة بظواهر الطبيعة. فنحن على حق عندما نفتقد أن جسم

(١) ست وخمسين قامة ونصف.

الأسد عندما يتحلى برأس كبش أو رأس إنسان، أو عندما يتشكل طريق كامل من الكباش فإن ذلك ليس مرجعه الصدفة، فسوف نلاحظ بداية أن تمثال أبى الهول الذى له جسم أسد و رأس إنسان موجود بمنطقة إسنا^(١)، وهو يسبق برج العذراء الذى يتقدم حركة سير الأبراج فى هذه الدائرة الفلكية. أما الكباش فقد تم تجسيدها على النحو الذى صورته الآثار الفلكية من خلال الرسومات الموجودة بإسنا وذندرة^(٢)، حيث يرقد الحيوان فيأخذ نفس الوضع فساقاه الأماميتان تمتدان أمامه، أما الخلفيتان فتنتشيان تحت جسمه، والاختلاف الوحيد الجدير بالملاحظة هو الفارق بين الصورتين، ففي البروج الفلكية يتجسد لنا رأس الكبش مائلاً للخلف، وفي النقوش البارزة المتعلقة بعلم الفلك نرى أيضاً بعض رؤوس الكباش تزدان بها أجسام الأسود^(٣) وهكذا تتجمع كل الشواهد لتحملنا على اعتقاد أن تماثيل أبى الهول و الكباش التى تتحلى بها الطرق هى مجرد شعارات ورموز تذكرنا بالبروج الفلكية المختلفة الموجهه صوب الشمس، ولقد سبق لنا ووقفنا على حقيقة سوف يثبت هذا الكتاب مصداقيتها تماماً وهى أن المصريين كانوا على معرفة كاملة بما يسمى فى علم الفلك تقدم الاعتدالين، و بمقتضى هذا القانون فإن الشمس من خلال دورانها المكسب تطوف بالأبراج المختلفة فى غضون فترة كبيرة تقدر بستة و عشرين ألف عام تقريباً^(٤). فهل أراد المصريون من خلال رأس تمثال أبى الهول الذيله جسم أسد ورأس إنسان أن يشيروا إلى نقطة فى هذا الدوران الكبير الذى يقع بين برجى الأسد و العذراء حيث تكون الشمس فى فترة الانقلاب الصيفى وحيث ينبع النيل من مصادره الأصلية رايأ بمياهه الخصبة جميع ربوع مصر؟ وهل شيدت طرق الكباش لتذكرنا بتلك الفترة الفلكية التى كان فيها برج الحمل يمثل فترة الاعتدال الخريفي، وعندما يكون برج الجدى فى فترة الانقلاب الصيفى يكون برج الميزان فى فترة الاعتدال الربيعى و برج السرطان فى فترة الانقلاب

(١) راجع اللوحة رقم ٢٩ بالمجلد الأول.

(٢) راجع هذه الآثار بالمجلد الأول.

(٣) راجع بصفة خاصة رسم الأبراج بالمعبد الصغير الذى يقع شمال إسنا، اللوحة رقم ٨٧ بالمجلد الأول.

(٤) خمسة وعشرين ألف وثلاثمائة وسبعة وستين عاماً راجع علم الفلك الطبيعى للسيد بيرو.

الشتوى، وهى فترة شهيرة يرجع إليها الفضل فى تأسيس البروج المصرية^(١) وقد يكون بوسعنا أيضاً أن نعتقد أن علماء الفلك أرادوا تخصيص فترة معينة قريبة جداً منا يكون فيها برج الحمل فى فترة الاعتدال الربيعى، وهى فترة لازمة لكل من يعيش ويتنفس، وهى أيضاً شعار إله خلع عليه المصريون أسماء وصفات ترتبط بنقاط مختلفة فى محيط دورانه.

ولعل تماثيل أبى الهول التى لها رأس كبش وجسم أسد تشير إلى بعض الصفات التى يختص بها الكبش والأسد السماويين.

وليس أمامنا إلا التحفظ تجاه تلك التصورات التى تجول بفكرنا عندما تنصرف إلى تلك المناظرات المماثلة، ومع ذلك كيف لنا ألا نستفيد منها ونصل إلى بعض النتائج، ولا سيما إذا دعمتها وأثبتتها تجارب قدامى الباحثين^(٢) وكذلك الوقائع المتعددة التى سبق ذكرها فى هذا الكتاب التى تتطوى على أن الدين، بل و علم اللاهوت كله عند قدماء المصريين كان يتأسس على علم الفلك، وبخاصة مسيرة الشمس بالنسبة لثائرة البروج، وعلى الأثر الطيب الذى يحدثه هذا النجم على سطح الكرة الأرضية ؟ إذاً فليس ثمة شك أن المصريين عندما شيدوا هذه التماثيل إنما أرادوا أن يتركوا للأجيال التالية علامات مؤكدة على معرفتهم الكاملة بعلم الفلك، أو أيضاً تذكاراً دائماً على ما شيدوه فى تلك الفترة من مباني ولا يمكن أن ننكر فى هذا المقام أنهم كانوا يحق على دراية كاملة ورفيعة المستوى بكل ماله علاقة بنعت المئات من التماثيل كما لو كانت شهود إثبات على مدى غزارة علم هذا العصر كلهم لا يمكن الاعتراض عليها أو ردها. وتحت أى منظور يمكن أن نرى من خلاله هذه التماثيل، ليس بوسعنا إلا التسليم بأن المصريين تميزوا فى عمارتهم بضروب من الزخرفة والزينة بالغة التعبير، حتى أن الشعوب والأمم التى انتهجت علومهم وثقوبهم لم تأتى بجديد يضاهى أعمالهم الخالدة، فلم الفلك لم يكن مستمغماً عند الإغريق، وكذلك الحال كان

(١) راجع «أصل كل العبادات» لدويوى، المجلد الثالث.

(٢) راجع إيريس وأوتوريس لبلوتارخ ومن كليمنس السكندرى والعديد من الأبحاث الأخرى التى يسهل ذكرها هنا.

بالنسبة للرومانيين الذين كانوا أقل منهم معرفة بعلوم السماء، أما الشعراء الأقدمين ممن حرصوا على إضفاء روح الفكاهة على الطقوس والرموز التي كان المصريون القدماء يخصصون بها الحيوانات أثبتوا أنهم لم يستوعبوا أبداً الأسباب الباعثة على ذلك، فقد عابوا على المصريين أشياء تبدو لنا الآن محل إعجاب وتقدير. وكل ذلك كان من شأنه في الواقع أن يذكرنا بالطقوس والعبادات التي كانت سائدة في طيبة آنذاك، مثل عبادة الإله آمون إله الشمس الذي يرمز إليه ببرج الحمل. ومن ثم فإن طرق أبي الهول، بل النقوش التي تزدان بها المعابد وشواهد قدامى الباحثين أمثال هيرودوت^(١) وديودور الصقلي^(٢) واسترابون^(٣) وكليميس السكندري^(٤) ولقيف من الباحثين الآخرين الذين نزعوا جميعاً إلى إثبات أن أهل طيبة كانوا يخصصون الكباش بعبادات خاصة، ولا يجب أن يفهم من ذلك إلا الحمل السماوي، أو بالأحرى الشمس التي يرمز إليها بالحمل في دائرة البروج، وكانت صورتها الحية عبارة عن كيش^(٥) ربي وغذى في معابد طيبة، ولقد وجدنا بعض عظام الكباش محنطة في بعض القبور والسراديب الموجودة تحت الأرض، ويمد هذا دليلاً آخر يضاف إلى مجموعة الأدلة والبراهين التي توصل إليها الباحثون القدمين فيما يتعلق بمباداة سكان العاصمة القديمة للمصريين.

ولقد استخدم هيرودوت^(٦) للإشارة لتمثال أبي الهول ما يعني أن تماثيل أبي الهول شبيهة بالإنسان. وكان هذا المؤرخ أراد أن يعلن من خلال هذا اللفظ أن تلك التماثيل تتحلى برأس إنسان. ولقد ذكر كليمنيس السكندري^(٧) أن تماثيل أبي الهول كانت تتكون من إضافة جسم أسد إلى رأس رجل، ولقد اعتقد

(١) هيرودوت: «التاريخ»، الجزء الثاني، الفصل رقم ٤٢، ص ١٠٦، طبعة عام ١٦١٨.

(٢) ديودور الصقلي: «تاريخ المكتبة»، الجزء الأول.

(٣) استرابون، الجزء الأول الفصل السابع عشر، ص ٨١٢، طبعة باريس عام ١٦٢٠.

(٤) كليمنيس السكندري، ص ٧٥، طبعة عام ١٦٢٩.

(٥) جابلونسكي: «مصر»، الجزء الأول، الفصل الثاني.

(٦) هيرودوت: «التاريخ»، الجزء الثاني، الفصل رقم ١٧٥، ص ١٧٥، طبعة عام ١٦١٨.

(٧) كليمنيس السكندري، الجزء الخامس، ص ٥٦١، ص ٥٦٧، باريس ١٦٢٩.

أن في ذلك إشارة إلى امتزاج القوة في الشجاعة. ولعلنا في العصور الحديثة قد ربطنا بين هذا المعنى و تماثيل أبى الهول، إنه زعم لا يمكن إنكاره، بيد أنه من الواضح أيضاً أننا لو رجعنا لتلك العصور القديمة في نفس الحقبة التي نقشت فيها دائرة البروج بإسنا، لاكتشفنا أنه ليس بوسعنا تفسير هذا الشعار على هذا النحو. هذا بالإضافة إلى أن جميع تماثيل أبى الهول التي شاهدناها في مصر التي لها رأس بشرية، باستثناء التمثال الموجودة بمنطقة الأهرامات لها رأس امرأة لا رأس رجل، وتتفق رؤيتنا هذه مع الشواهد والبراهين التي جاء بها بعض قدامى الباحثين^(١) كذلك فإن الباحث الشهير وينكلمان لا يتطرق الشك إلى نفسه ولو مرة واحدة في أن تماثيل أبى الهول المصرية نحتت على شكل جسم أمد و رأس امرأة.

الموضوع الثالث

وصف البوابة والمعبد الجنوبي الكبير

من بين جميع الأبنية القائمة في جنوبي مميد الكرنك، ليس هناك ما هو بحالة جيدة أكثر مما سنقوم بوصفه : أى المعبد الكبير والبوابة التي تسبقه، فكلاهما يتجه مدخله نحو الجنوب، فبالنسبة إلى الزائر الذي يتخذ طريقه نحو الكرنك بعد زيارته لمعبد الأقصر يجدهما أمامه، فهو يصل إلى هناك مباشرة إذا سلك طريق الكباش.

ويظهر من هذه الناحية الجانب الأكثر ثراء وجمالاً^(٢) لهذه الأبنية. فالبوابة الجنوبية تتفصل تماماً عن الكتل الحجرية لأى من الصروح، وهى تتميز بتناسق أبعادها و ثراء وتنوع التماثيل والنقوش التي تزينها، إنها مثال واضح ومدهدش لنوع من فنون العمارة الذي لا تتسببه عادة بعض الآراء المخالفة إلى الذوق

(١) إليان، «الطيبة الحيوانية»، الجزء ١٢ المقطع ٧.

(٢) انظر اللوحة ٤٩ المجلد الثالث.

المصرى. إن الأبنية التى تظهر على مستوى الأرض من هنا ومن هناك والتى لها نفس سمك البوابة، لا تمتد لمسافة أكثر من سبعة أمتار^(١)، كما أنها تبدو وكأنها مجرد دعائم لحائط، ودون شك فقد يقول البعض إن باقى هذا المرح مدفون تحت الانقراض ولكننا لم نلاحظ فى المكان ما يجعلنا نعتقد فى ذلك الرأى. نحن نرغب بالأحرى فى الاعتقاد بأن البوابة كانت دائماً معزولة بدلاً من أن نرفع عن المصريين الشهادة لهم بأنهم قد قاموا ببناء صرح رائع منسق. بل من الطبيعى أن نتجذب لتقليد مثل هذا البناء الذى يوجد مثله الكثير من بين الأبنية المصرية. ونرى فى المعبد بوابتين متماثلتين فى الشمال وأخرى فى الجنوب، كما توجد بوابة مماثلة فى معبد دندرة.

ويحتوى معبد الكرنك على آخر الأبنية التى أضاف فيها المصريون الانسيابية والثراء وكمال التفاصيل إلى أسلوب بنائهم البسيط الخالى من الزخارف، ويرتكز السور المصنوع من الطوب النيئ والذى يحيط بالمعبد على جانبي البوابة المعزولة ؛ وهذا هو الوضع هنا. فى الواقع لا يمكن لأحد أن يشك فى أن السور^(٢) المبنى من الطوب النيئ الذى يحيط بأهم آثار معبد الكرنك، لا ينتهى عند البوابة الجنوبية وذلك بملاحظة أن عمق البوابة يساوى عرض السور المحيط بالمعبد، بالإضافة إلى أن واجهات البوابة تمتد مع واجهات الجدار الذى يحيط بالمعبد. وهذا يفمر بالطبع لماذا يختلف تماماً اتجاه المعبد التى تسبقه مما كان يبدو مثيراً للدهشة ؛ إذ إنه لا يتم إدراكه من الوهلة الأولى. ونستنتج أيضاً من ذلك أنه قد تم بناء البوابة الجنوبية بعد بناء المعبد ويتضح ذلك أيضاً من فحص بناء ونحت هذين المبتنيين.

وتتقسم البوابة الجنوبية من الداخل إلى ثلاثة أجزاء. فى الجزء الأوسط المعزول عن الجزئين الآخرين، توجد مصاريع خشبية، يصل عمق هذا الجزء إلى ٦٣ سم^(٣) ويبلغ عرضه ٣ أمتار و ٣٢ سم^(٤).

(١) ٢١ قدماً.

(٢) انظر الخريطة الطوبوغرافية، للوحة رقم ١٦، المجلد الثالث.

(٣) قدماً ١١ بوصة. (٤) يساوى ١٠ أقدام و ٢ بوصة.

لقد أدهشنا كثيراً هذا البناء بتناسق تكوينه وجماله، حتى أننا نعتقد أنه يجب علينا وضع جدول هذه الأبعاد تحت أعين القارىء :

- عرض فتحة البوابة		(١) ٥,٦١ متر
- عرض كل ركيزة		(٢) ٢,٤٠ متر
- العمق الإجمالي للبوابة من مستوى الأرض		(٣) ١١,٦٢ متر
. عرض القوائم على نفس المستوى		(٤) ٤,١٥ متر
- ارتفاع البوابة أسفل النقش المسطح		(٥) ١٤,٣٢ متر
- ارتفاع المتب الشريط		(٦) ٢,٦٥ متر
. سمك الشريط		(٧) ٠,٥٣ سم
. ارتفاع الكورنيش - دون الحافة البارزة -		(٨) ٢,١٨ متر
. ارتفاع الحافة البارزة		(٩) ٢,٥٢ متر
. ارتفاع الحافة البارزة		(١٠) ١,٠٠ متر
الارتفاع الإجمالي للبوابة		(١١) ٣,٥٢ متر
بروز الكورنيش على واجهة الجدار المائلة من حافة الشريط		(١٢) ٦,٧٠ متر
بروز الكورنيش على الواجهات الطولية للجوانب		(١٣) ٢١ متر
		(١٤) ٠,٨٥ سم
		(١٥) ١,٣٦ متر

وتبعاً لهذا الجدول ! حيث يتجلى لنا أن كتلة البناء خصصت مساحات أكبر للإشغالات أكثر من الفراغات وذلك بنسبة الريح. ويمادل ارتفاع البوابة من أسفل

(١) ١٧ قدمًا و ٣ بوصات.	(٢) ١٠ أقدام و ٥,٥ بوصة.	(٣) ٣٦ قدمًا و ٢,٥ بوصة.
(٤) ١٢ قدمًا و ٩ بوصات.	(٥) ٤٤ قدمًا.	(٦) ٨ أقدام و بوصة ٩ خطوط.
(٧) ١ أقدام و ٧ بوصات و ٦ خطوط.	(٨) ٩ أقدام و ٩ بوصات و ٣ خطوط.	(٩) ٧ أقدام و ٩ بوصات.
(١٠) ٣ أقدام و ١١ خط.	(١١) ١٠ أقدام و ٩ بوصات و ١١ خط.	(١٢) ٢٠ قدمًا و ٧ بوصات.
(١٣) ٦٤ قدمًا و ٧ بوصات و ٨ خطوط.	(١٤) ٢ قدمًا و ٧ بوصات و ٤ خطوط (١٥) ٤ قدم و ١٠ بوصات و ٥ خطوط.	

الساكن مرتين ونصف فتحة البوابة. أما عرض البناء في مجمله فيساوى ضعف الارتفاع الإجمالى تقريباً، وهذه النسبة تلاحظ غالباً في العمارة المصرية. كما أن ارتفاع العتب يساوى ارتفاع الكورنيش، وسلك الحافة البارزة يساوى ضعف سلك الشريط، وتستريح العين لهذه النسبة بين العتب والكورنيش.

ويبدو أن المصريين لم يتصوروا هذه العلاقة مقدماً إما أنهم لم يستخدموها قط، لأننا قد رأينا من قبل العديد من الأبنية حيث يرتفع العتب أكثر بكثير من الكورنيش مما كان له أثر سيئ^(١).

ويتكرر هذا الشكل ثلاث مرات في مجمل الارتفاع. وهذه هي النسب الأساسية لأبعاد البوابة. بل وكان من الممكن إستنتاج المزيد، وكما سندرك حينذاك أن هذه التداخلات والتنظيمات البارعة تؤكد جميعها الهدف الذي قصده البنّاءون، ألا وهو دون شك تشييد صرح شاهق متناسق ورائع.

وعلى الرغم من أن الباب الجنوبي يوجد بحالة جيدة جداً؛ إلا أن هناك بعض التدهورات الملحوظة في الأساس ويبدو أنها نتيجة تسرب مياه الفيضانات. وقد لاحظنا ذات الظاهرة في بهو الأعمدة الموجود بالمعبد، وقد أشرنا إليها على أنها إحدى الأسباب الأساسية التي تساعد على سقوط وانهار أبنية الكرنك.

لقد تم بناء البوابة الجنوبية من الحجر الرملى. وتميل واجهتا البوابة بنسبة ٢ اسم لكل متر من الارتفاع. وتزينهما^(٢) زخارف ونقوش إلى آخرهما. وفى وسط الكورنيش يوجد قرص مجنح يبرز تبرز من على الأضلاع العمودية. لقد تم عمل هذه الزخرفة بعناية ودقة لانجدهما عادة.

وقد تم تنفيذ الأفاعي الصغيرة التى تصاحب الشمس بدقة شديدة. أما على الجزء العلوى من العتب هناك منظر يمثل عيد القمر الجديد^(٣) يرمز إلى القمر الجديد بقرص موضوع فى نصف دائرة تشبه الهلال.

(١) راجع جيداً وصف آثار مدينة مابو. القسم الأول من هذا الفصل، وانظر لوحة ٤، شكل ٢، المجلد الثانى.

(٢) انظر اللوحين ٤٩، ٥١، المجلد الثالث.

(٣) نفسه.

وتبعاً لهورابولون تشير حافتي الهلال المتجة إلى أعلى إلى القمر الجديد. إذاً فالأمر هنا يتعلق بعيد القمر الجديد وقد يكون مدار الشمس الصيفي الذي كان يهم كثيراً مصر، وهناك أمام القرص ٤٨ شكلاً يتعبدون، ٢٤ على كل جانب، وأسفل هذا النقش الفائز المكر على الواجهتين يوجد في جهة الشمال^(١) مشاهد تمثل القرايين التي كانت تقدم لأوزوريس ذى رأس الصقر. وتشبه هذه النقوش الفائرة تلك التي تزين الركيقتين؛ ولكن الاختلاف فقط في وجود الإله حريوهرام والإلهة إيزيس، كما أننا نلاحظ أن هناك سيدة زينت رأسها بهيئة مقصورة محاطة بزهرة اللوتس، وفي وسطها مشكاة تحوي ثعبان مقدس ينتشر على طول الركيقتين وخمسة مناظر تحاط بشباك صغيرة تنتهي عند جزئها العلوي برؤوس غزلان.

وتتميز هذه النقوش الفائرة بأنها طويلة. أما الجزء الأسفل من البوابة فتزينه باقات من النباتات، حيث نرى زهرة اللوتس في مراحل مختلفة: هناك براعم وزهور متفتحة أو أخذة في التفتح وذلك بالتناوب كما يفصل بينها مذابح مزينة أيضاً بزهرة اللوتس وتعلوها كتابات هيروغليفية، ويوجد على الجانبين حيوان خرافي، له رأس صقر وجسم أسد كما توجد مجموعة من طيور العقاب ومن الثمايين.

وبالنسبة إلى واجهة البوابة الجنوبية^(٢) فهي تتبع نفس النظام ونفس طريقة توزيع النقوش ولكن الاختلاف فقط في الموضوعات التي تتناولها الرسوم.

وإذا انتقلنا الآن إلى فحص النقوش والتمائيل الداخلية، فمسيدهنا أكثر ثراء وتنوع النقوش والزخارف. فالجانب الأيمن بالنسبة للقادم من الجنوب يصور على الجزئين المتقدمين مناظر تلفت الأنظار، تحوي القرايين التي تقدم للإلهة^(٣). ففي الواقع نجد في هذا المنظر رجلاً جاثياً على ركبتيه ويداه متشابكتان خلف ظهره شأنه شأن كاهن مستعد لتقديم القرايين للإلهة، ومن

(١) انظر اللوحة ٥١، المجلد الثالث.

(٢) انظر اللوحة رقم ٤٩، المجلد الثالث.

(٣) انظر اللوحة رقم ٥٢، المجلد الثالث.

لحية الضحية الطويلة تسهل معرفة أنه أجنبي . وفى أماكن أخرى، يتم تقديم القرابين عند مقدمة سفينة نذرية، ونرى مذبحاً أربعة أضعاف المذبح المعتاد، رفع عليه قرص القمر فى هلاله.

ويسبق هذا النجم طائر أبى منجل رمز الفيضان^(١) محمولاً على نوع ما من الرايات.

ويقدم للإله أوزوريس ذى رأس الصقر طعام موضوع على موائد وصور للإلهة إيزيس، تعلوها المعابد . وفى كل هذه النقوش الفائرة، نجد جميع الأشخاص الذين يقدمون القرابين يدخلون من جهة الجنوب أما الآلهة التى تستلم هذه القرابين تقف عند الشمال.

إن هذا التنظيم الواضح من خلال وضع المعبد، يدل على أن البوابة الجنوبية غير مستقلة بذاتها . وفى الواقع نتيجة لأن مدخل المعبد يقع فى الجنوب، يجب على من يقدمون القرابين دخول المعبد متجهين إلى الشمال حيث توجد المقصورة التى تحوى صور الآلهة . ولن نقوم بإعطاء المزيد من التفاصيل حول محتوى النقوش، إذ أنها موضحة فى لوحات العصور القديمة^(٢) بعناية فائقة، ففيه فقط يستطيع علماء الآثار دراستها دراسة مستفيضة.

يزين المكان الذى يحتوى على مصراعى البوابة بنقوش غاية فى الشراء والتنوع حتى أننا كدنا نتخيلها بالكاد إذا لم نر هذه الرسوم الأصلية^(٣) بأعيننا.

فى الجزء العلوى، توجد كتابات وأشكال هيروغليفية محمولة على أوانى، وعلى كل جانب من هذه الأوانى هناك ثعابين يرتدى كل منها تاج الأسقف. بعد ذلك، توجد صفوف من الحروف الهيروغليفية الكبيرة بالتناوب مع زخارف يتكون بعضها من علامة الحياة يخرج منه أذرع مسلحة بصولجان له رأس كلب، ويتكون البعض الآخر من الكتابات الهيروغليفية التى تصاحبها رسومات لثعابين

(١) راجع التاريخ الطبيعى وعقيدة ايبس بقلم سافيتى.

(٢) انظر اللوحات الخامسة بهذا الأثر التى ذكرناها من قبل.

(٣) انظر لوحة ٥٢، المجلد الثالث.

وسيدات يجلسن القرفصاء ويمسكن بعضى مسننة تحمل أطرافها المعقوفة
بعض الزهور . فمن المستحيل ألا تتعجب وتدهش من ثراء ووفرة وكثرة
الزخارف والنقوش التي كانت تحجب كاملة عن المتفرجين عندما كانت الأبواب
مفتوحة.

تختلف زخارف ونقوش الجزء الأسفل من القطعتين اللتين في المقدمة من
زخارف الواجهتين الشمالية والجنوبية التي تشتمل على وجوه رجال ونساء يزين
رأسهن بزهور اللوتس . ويحمل الرجال والنساء على أيديهم الممتدة طاولات
صغيرة موضوعا عليها خبز وفاكهة وطيور وياقات من اللوتس .

أما الجزء الأيسر من البوابة فهو لا يقل في زخارفه^(١) عما وصفناه . فعليه،
نجد القرايين تقدم إلى الإله أوزوريس ذي رأس الصقر وإلى إله طيبة
حربوقراط رمز الخصوبة . كما يوجد طيور مقدسة مثل الصقر والعقاب وأبو
المنجل تطير متجهة للآلهة، ونرى بين هذه الزخارف أيضاً أربعة كباش، الواحد
فوق الآخر، مربوطة بأريطة تنتهي بعلامات الحياة ويمسكها المتقدم بهم بيده،
كما يمكن أن نلاحظ شخصاً ما يرتدى رداءً فضفاضاً مليئاً بالشرائط .

ويتزين الجزء الأول من سقف البوابة من أسفل الساكف بشمس مجنحة
هائلة ومعها صفان من أحرف هيروغليفية كبيرة .

أما بقية السقف فتزينها بالتناوب كتابات هيروغليفية وطيور العقاب بأسطة
أجنتها ومغالبا مملحة بأنواع من الرايات .

إن المناظر والنصوص التي تزين البوابة الجنوبية تم تنفيذها بروعة وكمال
وصفاء . كما نرى ما تبقى من ألوان زاهية لما كانوا يرتدونه . لقد اندهش جميع
الزائرين الذين تفحصوا هذه الآثار المصرية قبلنا من روعة هذه البوابة ولكن لم
يستطع أحداً تقديم رسوم قادرة على توصيل ذات الإنطباعات التي شعرنا بها
إلى القاريء .

(١) انظر اللوحة رقم ٥٢ الشكلاين ٢، ٣، المجلد الثالث.

فلا غنى عن تصوير دقيق وموثوق للأثار المصرية لإعطاء فكرة صحيحة ومضبوطة عن فن العمارة المصري^(١). فكلما ابتعدنا عن الوصف الدقيق؛ أصبح الأمر مجرد رسوم كاريكاتير.

وتبلغ المسافة بين الواجهة الشمالية للبوابة التي قمنا بوصفها والمعبد الكبير في الجنوب التي تسبقه ٤٣ متراً. وتوجد في هذه المسافة طريق كان من المفروض أن تحتوى على ٢٢ كبشاً^(٢) موضوعة في صفين، ولكنها هدمت بدرجة كبيرة حتى أننا نجد في هذا المكان ما لا يزيد عن ثلاثة كباش فقط. ويمادل عرض هذا الطريق ضعف ذلك الذى يسبق البوابة الجنوبية.

ويتكون مدخل المعبد الجنوبي الكبير من صرح تبدو واجهته تائفة تماماً. ونرى من خلال الحجارة التي تحركت من مكانها الأصلي مسافات كبيرة بين الوصلات.

ونكتشف في بعض أجزاء البناء أن ترتيب الحجارة لا يتميز بتناسق كامل، ولكنه كان من المفترض ألا يلاحظ عندما كانت النقوش التي تزين البناء بحالة جيدة. ونلاحظ أنه يوجد في هذا الصرح كمعظم الصروح التي رأيناها حتى الآن، تجاويف منشورية وفوق منها توجد فتحات مربعة تخترق سمك المبنى بأكمله. ويبلغ عدد التجاويف هنا أربعة؛ اثنين على كل جانب من البوابة. وكنا قد رأينا كل آثار مصر القديمة ولكننا لم نكن قد وجدنا بعد مثل هذا النموذج؛ وكان من بين الأشياء التي شددت انتباهنا وفضلنا. لقد بدأ لنا تنظيم المعابد يغلب عليه طابع العقل والحكمة معاً. وإذا بدت لنا هذه التنظيمات والتقسيمات غريبة أحياناً، فلقد أوضحت دراسة مستفيضة لسلوك وعبادات وديانة القدماء المصريين الدافع وراء هذا. وعلى الرغم من ذلك ليس هناك ما يلفت الضوء ولو

(١) من الممكن التأكيد مما نقوله بمقارنة النقوش المذكورة في هذا الكتاب مع تلك المذكورة في «رحلات بركوك نوردين» هذا الكتاب الذى زعمى الكثير من التفاسيل عن فن العمارة لدى القدماء المصريين حتى عصر الحملة الفرنسية.

(٢) انظر الخريطة الطبوغرافية للكرنك. اللوحة ١٦ - المجلد الثالث واللوحة ٤٩ في نفس الجزء.

خافئاً على الهدف من هذه التجاويف المنشورية الموجودة على الواجهة الخارجية لكل الصروح إلى حد ما. وأخيراً أكد لنا كل أفكارنا بالكامل هذا الرسم^(١) الذى وجده أحد زملائنا بداخل هذا المعبد الذى يشغلنا. ففى الواقع يقدم هذا الرسم مدخلاً يشبه ذلك الذى نقوم بوصفه ولكن الاختلاف فقط فى أنه بدلاً من التجويفين المنشورين الواقعيين على كل جانب من جوانب البوابة، هناك أربعة تجاويف مملوءة بأشجار أو ساريات أعلام كبيرة وبها شكل هرمى يشبه شكل الصنوبر المنزوع من فروعه.

وبدل الارتفاع الكبير لهذه الساريات على أنها كانت تتكون من قطع موضوعة الواحدة فوق الأخرى، مثلما يحدث فى بناء مراكبنا.

ويبدو أن هذه العقد التى تظهر كانت تهدف إلى سهولة الصعود إلى القمة. ولاحظنا فى طرف هذه الساريات المدببة رماحاً طويلة معلقاً عليها رايات صغيرة، فالساريات مرفوعة على قواعد مزينة بتلك الزخارف التى نراها أحياناً فى الجزء الأسفل من الأبنية^(٢) إن هذه الساريات مثبتة فى وضع رأسى بواسطة بعض والخطافات. ويجب أن نوضح أن مؤخرة التجاويف رأسية وتمتد مع إنحدار وميل واجهة الصرح حتى وأنه عندما كانت هذه السارية فى مكانها، كانت توجد بعيداً إلى حد ما عن الكورنيش، حتى لا تمس الحافة البارزة بأى سوء.

وإذا كنا لا نرى فى النقش الفائر هذه الثقوب المربعة^(٣) الموجودة فى صرح المعبد وبالتحديد فوق التجاويف المنشورية، فهذا يرجع إلى كونها مليئة بقطع خشبية مثبتة مثنى مثنى، الواحدة فوق الأخرى، وهذا بواسطة خوابير ملحوظة جداً.

إننا نعتقد أن الأجزاء السفلى كانت ثابتة لا تتحرك وأن الأجزاء العليا التى نحتت أطرافها الظاهرة على شكل خطافات وهى التى تستطيع الدوران حول

(١) انظر لوحة ٥٧، شكل ٩، المجلد الثالث.

(٢) انظر الزخارف المرسومة فى الجزء الأسفل من مائة التيئارة فى مقبرة الملوك الخمسة فى الشرق، اللوحة ٩١، المجلد الثالث.

(٣) انظر اللوحة ٤٩، المجلد الثالث.

الخوابير، كانت تطلق أو تمسك الساريات تبعاً لما إذا كانوا يقرءون أو يسمعون أطراف ذات القطع الموجودة داخل النوافذ. ويبدو أن هذه الساريات لم تكن قط ثابتة ولم تكن ترفع إلا في ظروف خاصة، وفي بعض الأعياد والاحتفالات.

ولقد رأينا في الواقع في الكثير من الأماكن، مؤخرة التجاويف المزينة بحروف هيروغليفية التي كان من الممكن ألا يتم نحتها ما لم تتم رؤيتها في ظروف محددة.

إننا لن نترك قط هذا الرسم الذي يشير فضولنا دون الفصل في بعض الظنون والتخمينات التي تتعلق به. لقد سبق لنا وأن رأينا أكثر من مرة أن النقوش الفائرة المصرية تمثل إقامة^(١) المسلات والأعمدة المقاصير أحادية الحجارة والمعابد بأكملها.

الم يريدوا تصوير إحدى صروح قصر الكرنك هنا ؟ إننا لم نر هذه النماذج من الأبنية التي تحتوى على ثمانية تجاويف منشورية إلا هناك. كما أن الصرح الذي يكون مدخل صالة الأعمدة هو أيضاً الوحيد - كما هو موضح في الرسم - الذي يوجد به باب آخر^(٢) موجود بداخل الباب الأول.

إن معرفة كل ما هو مجاور لهذا الرسم من المحتمل أن يلقي بعض الضوء على ظنوننا^(٣) التي بنيناها تبعاً لهذا النقش ويعد رؤية قناء المعبد والصرح^(٤) الذي يكون الخلفية.

نستطيع أيضاً أن نستنتج من جمال هذه الساريات أنه في أيام الاحتفالات الكبيرة يبدو أنهم كانوا يرفعون الرايات والأعلام أيضاً. ويبدو أن المصريين كانوا يغيرون أعدادها تبعاً لأهمية الصروح. فمثلاً هناك بعض الصروح التي لا يجب

(١) راجع ما قلناه سابقاً.

(٢) انظر هيئة المعبد، لوحة ٢١، شكل ١، ولوحة ٢٢، المجلد الثالث.

(٣) إن صديقنا السيد دوتزير هو صاحب الفضل في اكتشاف ورسم هذا النقش الفائر الثمين وهو الوحيد الذي رآه في مكانه. ولم يطلعنا على هذا الرسم سوى منذ عودتنا إلى فرنسا. ولكن للأسف إنه لم يشمر ولم يدرك مدى أهمية رسمه كاملاً. إنه من الأشياء الشيقة جداً التي نستطيع أن نتصيح بها المسافرين من بعدنا.

(٤) انظر لوحة ٤١، المجلد الثالث.

أن تحمل أكثر من اثنين مثلما الحال في معبد فيلة^(١)، والبعض الآخر يحمل أربعة مثلما الحال في إدفو^(٢). وقد تصل إلى ثمانية أعلام مثلما الحال في معبد الكرنك. وهناك عدة صروح خالية من هذه الزينة تماماً مثلما نرى في مدينة هابو^(٣)، لكن لنكمل وصف المعبد الكبير في الجنوب.

ويبلغ طول الصرح الذى يكون المدخل ٢٢ متراً^(٤) وعرضه عشرة أمتار^(٥) وارتفاعه يقرب من ١٨ متراً^(٦)، أما حجمه فهو يتجاوز المتر^(٧).

إن بعض الكتل الجرانيتية المتناثرة هنا وهناك تكاد تعلن أنها كانت تماثيل ضخمة. كما نرى بداخل الباب حجرتين وجزء من عمودين يبدو أنهما قد أحضرا نلق المدخل، وذلك عندما كان أهل المدينة يسكنونه. وليس هناك قط أى صالات داخل الصروح. إننا لا نرى سوى سلم ندخل فيه من خلال باب موجود في الرواق. يوصل هذا السلم مباشرة إلى قمة البناء، لا نجد أية أرض مسطحة سوى عندما نصل فوق الباب.

بعد الصرح مباشرة، ندخل فناء مكشوفاً يشبه ذاك الخاص بالمعبد الكبير بفيلة. تأخذ حوائطه شكلاً مريماً كاملاً، ويزين داخله صفان من الأعمدة تمتد ناحية الشرق والشمال والغرب، وتنتهى عند الصرح. أما المنطقة الوسطى فهي مكشوفة وهو فناء محاط بأعمدة. إن الأعمدة المستطيلة البارزة التى ترتفع رأسياً باتجاه الصرح تتبع وتكمل أعمدة الفناء وهكذا فهي تقتصر إلى انتظام المسافات المتباعدة في الجزء العلوى أكثر من الجزء السفلى. أما بالنسبة إلى الفراغ بين الأعمدة المقابلة للأبواب فهو ضعيف ما رأيناه من قبل : وهذا تناسب لم يتجاوزه أبداً المصريون. فالأعمدة أصبحت الآن أنقاضاً لا تسمح قط بمعرفة أحجامها ونسبها. فهي تبدو ثقيلة جداً أكثر من الواقع. كما أننا لا نستطيع أن

(١) انظر لوحة ٥، شكل ١، ولوحة ٦ شكل ٦ و٧، المجلد الأول.

(٢) انظر اللوحتين ٤٩ و٥١، المجلد الأول.

(٣) انظر لوحة ٥، شكل ١، ولوحة ٦ شكل ٢، المجلد الثانى.

(٤) ١٦ قامة وقنمين.

(٥) ٣٠ قامة وتسع بوصات.

نتخيلها بالرسم. لقد كان يجب رؤيتها فى الواقع بل بالتحديد فى ذات الظروف التى بناها فيها المصريون فى الأصل حتى نتمكن من أخذ فكرة صائبة عنها.

وتأخذ تيجان الأعمدة شكل براعم زهرة اللوتس المقطوعة^(١)، وتعلوها طبليّات عالية إلى حد ما يتركز عليها جزء من البناء يتكون من عتب وكورنيش حيث لا نرى قط التماسق والانسجام فى النسب الذى رأيناه فى أماكن أخرى. ويبلغ ارتفاع العتب والشريط الخاصة بها ضعف ارتفاع الكورنيش وحافته البارزة.

ويزين الجزء السفلى من تيجان الأعمدة أحزمة أفقية محفورة فى الحجارة وتصلها على مسافات متقطعة ثمانية نقوش بارزة إلى حد ما.

وتصور هذه النقوش شكل إحدى المسلات بوضوح وهى تتجاوز الحزام الألقى الأخير لكل القمة الهرمية.

ويزين الجزء العلوى من تاج العمود كتابات هيروغليفية وثمانين. أما جذوع الأعمدة فنزينها نقوش^(٢) ولوحات محاطة بأشكال هيروغليفية تمثل قرابين وذبائح للآلهة وتقدم هذه اللوحات حالة تستحق الاهتمام.

إن جميع واجهات الأعمدة تكاد تكون مطلية بملاط لإخفاء عيوب الجدار العديدة. وعلى هذا الطلاء تم نقش الأشكال والحروف الهيروغليفية البارزة، ليس فقط على الأعمدة ولكن على الأثر كله.

ويلاحظ أحياناً محيط الأشكال والصور على الحجارة؛ إذ أن عمق النحت أكبر من سمك الطلاء. وإذا دققنا النظر فسيوضح لنا سبب تصرفهم هذا؛ ألا وهو بناء هذه الأعمدة بأحجار أبنية قديمة، ونرى أيضاً فى أماكن أخرى حيث اختفى الطلاء، نقوش ملونة، فالكتابات الهيروغليفية الموجودة على هذه الحجارة القديمة ما زالت محفوظة مما ينزع أى شك فيما اعتقدناه وقدمناه. ليس فقط

(١) انظر لوحة ٥٥، شكل ٤، المجلد الثالث.

(٢) الشكل رقم ٧، اللوحة رقم ٥٧، المجلد الثالث، يقدم نموذجاً من هذه النقوش.

الأمعدة التى بنيت هكذا، وإنما أيضاً جميع جدران المعبد توضح نفس ظروف البناء.

إن كل واجهات الحجارة التى تحتوى على نقوش قديمة، تم طلاؤها بدهان يجعلها موحدة تماماً وقابلة لاستقبال زخارف جديدة. ويجب علينا الاعتقاد بأن المصريين لم يقرروا أخذ هذا الجزء إلا بعد ما استخدموا كمية كبيرة من مواد البناء القديمة ووجدوا حينذاك أنه من الأفضل ومن الأسرع طلاء هذه الزخارف والنقوش بدلاً من إخفاء المنحوتات القديمة.

إن أكثر الأشياء التى أدهشتنا عند البحث فى ما يختص بهذا الأمر هو أن الحروف والأشكال الهيروغليفية المنقوشة على المواد البنائية القديمة قد تم تنفيذها بنفس جمال تلك التى تزين البناء حالياً.

إن المعبد الجنوى الكبير ليس هو فقط الأثر الذى رسمه المصريون، وعلى واجهات جدرانه الزخارف وإنما أيضاً بعض مقابر الملوك^(١) قد تم طلاؤها وعلى هذا الطلاء تم نحت أو رسم الزخارف التى تزينها الآن.

ويخترق الجدران الجانبية للرواق بابان، واحد من كل جانب، منفذان بدقة ويتطابقان كلية. وتغطى كل واجهات الجدران زخارف هيروغليفية. ونلاحظ فيها الكثير من قرابين زهرة اللوتس قوارب بعبائها ومجاديفها ودهتها ومن يقومون بالتجديف. وفى وسط هذه القوارب توجد صناديق يملوها عدد كبير من المعبودات المصرية، وتحتوى بداخلها على صورة الإله بشكل رمزى بالإضافة إلى الأشياء التى تميزه.

وتبدو هذه الآلهة محمولة لتقدم لتكريم وتبجيل الشعب.

ويصاحب المقاب دائماً هذه الرسوم فهو يحلق فوقها ويحمل بين مخالبه كتابة متشابكة الأحرف أو إحدى الرموز تتكون من علامة الحياة واثنين من الصولجان ذوى رؤوس كلاب موضوعين على وعاء نصف دائرى، فى أماكن أخرى

(١) انظر وصف مقابر الملوك. القسم الحادى عشر من هذا الفصل، بالإضافة إلى شرح اللوحات.

نجدهم يقدمون عصيان مسننة يطلق عليها اسم "عص تحوت" ويعلق عليها بعض الألوان .

وفي الجزء الأعلى توجد الأفعاى الصغيرة التى تكون أجسامها ملتوية عند صعودها وهبوطها بانتشاءات مختلفة .

وبعد الفناء نصل إلى صالة مزينة بالأعمدة يبلغ عرضها ٢٤ متراً^(١) وعمقها ١٠ أمتار^(٢). تقدم فى مساحة أقل ذات التقسيم والترتيب فى بهو الأساطين . وتضم هذه الصالة ثمانية أعمدة من بينها أربعة _ وهى التى تكون الفراغ بين الأعمدة فى الوسط _ أعلى من الآخرين، ولها طراز معمارى مختلف^(٣). فنتج عن ذلك اختلاف ارتفاع أسقف هذه الصالة. مما أدى إلى إمكانية عمل نواخذ حجرية فى إحدى طبقات السطح التى تعلو الأعمدة الصغيرة لتتلاصق مع حجارة السقف. وتأخذ تيجان الأعمدة الكبيرة^(٤) شكل أجراس مقلوبة واسعة وبارزة جداً من مستوى الجدار.

ويزين الجزء الأسفل من تيجان الأعمدة الكبيرة مثلثات موضوعة الواحد داخل الآخر كأعمدة النباتات.

وترتفع فوقها سيقان نباتات اللوتس بزهورها. أما تيجان الأعمدة الصغيرة فهى تأخذ شكل براعم نبات اللوتس المقطوعة. ويحتوى الجزء الأسفل من تيجان الأعمدة الصغيرة على زخارف تصور مسلات تفصلها أحزمة أفقية ورأسية غير محفورة فى الحجارة.

ولا تتسم زخارف هذه الصالة بأى صفة مميزة وهى تشبه تلك الموجودة بالفناء، فهى تصور فى الأغلب قرايين للآلهة.

(١) ٧٤ قدمًا.

(٢) ٣٠ قدمًا.

(٣) عند استخدامنا لهذه الكلمة، لم نرد قيد عمل مقارنة مع الطراز المعمارى اليونانى وإنما أردنا فقط الإشارة إلى أعمدة مصرية ذات نسب مختلفة وذات تيجان متممة.

(٤) انظر اللوحة ٥٥، شكل ٥، أ، المجلد الثالث.

وتخترق جدران المؤخرة ثلاثة أبواب : يقابل الباب الأعلى الجزء الموجود فى الوسط، أما البابان الآخران فهما يقعان بين المسافة الفاصلة بين الأعمدة الصغيرة والجدران الجانبية.

ويزين كورنيش الباب الأول قرص معجنج و اثتان من الأقاقى، ويبدو أنه قد تم تفطيطه بالمعدن، لأن سطحه لم يتحرك قط، إننا نجد فى أماكن مختلفة ثقوب تثبتت مخصصة للمسامير، ونعتقد أن هذا القرص كان من الذهب، أو على الأقل من النحاس المذهب حتى يشبه أكثر قرص الشمس.

وعلىنا أن نتفق على أن هذه المعادن المتحدة بالألوان الفنية التى تكسو النقوش يجب أن تزيد من لمعان ويريق الآثار المصرية.

إن هذه الروعة لا تميز فقط المعبد الجنوبي الكبير^(١).

والباب الأوسط الذى يوصل إلى قدس الأقداس معزول من كل جهة بواسطة منمر يبلغ عرضه ٣ أمتار^(٢) وهذا ما نجده فى كل المعابد المصرية تقريباً.

أما البابان الآخران فيوصلان إلى حجرات صغيرة متفرقة فى مساحة ٢٨ متراً^(٣) لا نرى منها سوى الأسطح وهى حجرات مظلمة تحيط عادة بقدس أقداس المعابد، تختص نقوشها بتصوير آلهة مصر القديمة. إننا لم نستطع معرفة توزيع كل هذه الحجرات^(٤) ورؤية الجدران التى تفصلها إلا من خلال المسير على الأسطح. لقد رأينا تلك المناظر واسعة الفوهة الموجودة فى الأسقف السمكية بهدف الإضاءة داخل الحجرات. وفى إحدى الحجرات الشرقية، لاحظنا سلماً يوصل إلى أسطح المعبد.

و يوجد خلف قدس الأقداس حجرة أخرى مردومة مثل تلك التى كنا نصفها لتونا. ترتفع الأنقاض حتى قمة الباب الذى لا نرى منه سوى الكورنيش والأفريز

(١) انظر وصف معبد الأقصر - القسم السابع من هذا الفصل.

(٢) ٩ أقدام ٢ بوصة.

(٣) ٨٦ قدماً ٢ بوصة.

(٤) لقد أشارنا فقط إلى هذه الحجرات على الخريطة لأنه لم يكن من الممكن دخولها لرفع المقاسات، انظر اللوحة ٥٤، شكل ٢، عند السرف، ١، المجلد الثالث.

الذى يزين بقرص يمثل هلال القمر، ويوجد على كل جانب ثمانية آلهة رافعة أيديها إلى الأمام. وتملو رؤوسها أغشية مختلفة.

ويصور هذا النقش الفائز الاحتفال بعيد القمر الجديد. ويزين الكورنيش طائر العقاب باسماً أجنحته ويحمل بمخالبه نصلين معقوفين عند أطرافهما. وعلى الرغم من أن الباب مزدوم، إلا أننا استطعنا دخول الحجرة ومعرفة أن سقفها يرتكز على أربعة أعمدة^(١). وتأخذ تيجان الأعمدة شكل براعم اللوتس المقطوعة، ويخترق جدار المؤخرة باب لا نرى منه أيضاً سوى الكورنيش وهو يوصل إلى حجرات صغيرة مظلمة تشبه تلك التى نراها فى الشرق وفى الغرب.

إن رديم المبنى يسهل الصعود على الأسطح حيث نندمض من العدد الكبير للأقدام والنعال المنقوشة^(٢) وبجانبتها يوجد كتابات بعضها باللغة الهيروغليفية والبعض الآخر بالخط السريع الذى يشبه تماماً الكتابة المتوسطة فى حجر رشيد، ويبدو بعضها خليطاً بين اللغة الهيروغليفية وحروف الأبجدية، وتعرفنا أيضاً على الخط الفينيقي.

ونجد للوهلة الأولى تشابهاً بين الحروف المصرية وبعض هذه الحروف المتنوعة.

إن الأقدام والنعال منقوشة دائماً مثى مثى ويأحجام طبيعية، وكأنه قد تم اتباع - بدقة - أقدام الشخص الذى أراد تأكيد وجوده فى هذا المكان^(٣).

وتبعاً لوضع الأقدام ووضع الحروف الهيروغليفية، قد نستطيع استنتاج بعض الأشياء عن نظام الكتابة لدى القدماء المصريين. فعلى سبيل المثال ظهر بوضوح أنهم يكتبون من اليمين إلى اليسار.

(١) انظر لوحة ٥٤، شكل ٢ عند الحرف H. المجلد الثالث.

(٢) انظر لوحة ٥٧، الأشكال ١، ٢، ٣، ٤، ٥. المجلد الثالث.

ويبدو أننا لابد وأن نرى هنا _ كما أشرنا إلى ذلك من قبل في أماكن أخرى _ نتيجة الشعائر^(١) التي ترتبط بالبناء العتيق الذي نصفه، ولكن عبثاً أراد الزوار نقل أسمائهم وتقواهم للأجيال الآتية. إن لغة القدماء المصريين غير متفق على ترجمتها ويبدو أن المفتاح قد فقد بلا رجعة.

ولقد أشارنا من قبل إلى أمر يستحق الانتباه في بناء المعبد الكبير بالجنوب، ألا وهو أن هناك جزءاً من البناء قد شيد بواسطة مواد بناء أحدث من الأبنية الأكثر قدماً. وتحتوي هذه الأجزاء على نقوش قد نفذت بجمال ودقة مثل تلك الموجودة حالياً. إنه أمر ملحوظ للغاية ونحن نرجع إليه عمداً لأنه يدل على قدم الفنون لدى المصريين.

كم قرناً قد مضى على تلك الآثار التي شيدها هؤلاء الرجال المتدينون والحريصون على العبادة، قبل أن تتدهور بدرجة تحتم علينا هدمها ؟ وكـم من القرون يجب الرجوع إليها في الأزمنة السالفة كي نتقن الفنون وتصل إلى حد تشييد أبنية ضخمة، وهائلة ورائعة مثل تلك الأبنية التي نصفها ؟.

ويؤكد أفلاطون^(٢) الذي عاش منذ أربعمائة عام قبل عصر الازمحلل، أن الرسم كان يمارس في مصر منذ ألقى عام، وأنه مازال يوجد أعمال من هذه الأزمنة مفعنة في القدم وتتطابق هذه الأعمال مع تلك التي نفذها المصريون في عصره.

إنه لم يكن غريباً أن نتحقق ونتأكد اليوم من شهادة تلميذ سقراط ! ألم يكن المعبد الجنوبي الكبير هو المادة التي استنتج منها أفلاطون ملاحظاته ؟ وأليس هو المكان الذي أراه إياه الكهنة المصريون حتى يبرهنون له على الآثار القديمة عالية المستوى التي يفتخرون بها ؟

إنه في الواقع قد لا يوجد في مصر بأكملها بناء له مظهر قديم واضح مثل المعبد الكبير في الجنوب، فيبدو أن أسلوبه المعماري البسيط قد نسب هذا العصر إلى الأزمنة الأولى، حيث بدأت الفنون تأخذ ازدهارها في مصر.

(١) راجع ما قلناه فيما يخص هذا الأمر في وصف مدينة هابو . انقسم الأول من هذا الفصل.

(٢) انظر الاستشهاد رقم ١.

وتهدف المقارنات التي أشرنا إليها عندما كنا نتحدث عن طريق الكباش إلى تأكيد النتائج التي وصلنا إليها فيما يختص بقدوم جميع هذه الآثار البالية.

الموضوع الرابع

وصف المعبد الصغير الموجود بجنوب المعبد

على عكس المعبد الذي قد انتهينا لتونا من وصفه، يوجد معبد آخر ولكنه أقل أهمية، أما نقوشه التي صنعت بدقة أكبر ولكن لم يتم الانتهاء من تنفيذها كاملة فتعلم أنه قد شيد في عصر أحدث. ولقد اتفقنا على هذا الرأي.

وذلك عند الأخذ في الاعتبار أن أرض المعبد الكبير مرتفعة بنسبة مترين و ٩٥ سم^(١) وهو ما ينتج عنه اختلاف الارتفاعات وكما أثبتنا فيما قبل أن الأراضي المصرية ترتفع^(٢) بشكل يكاد يكون غير محسوس ولكن مع مرور القرن يظهر هذا الارتفاع.

إذاً فمن الممكن قياس عمر المعبدتين بشكل تقريبي وذلك بحساب اختلاف ارتفاع الأرضية في المعبدتين، ذلك من خلال معرفة دقيقة لارتفاع الأرض في كل قرن وفي مكان محدد، ولكن قد يختلف هذا الارتفاع مراراً، وذلك لظروف مناخية أو بيئية، إذاً فسوف يتم التوصل إلى افتراضات إلا في حالات خاصة جداً.

ومع ذلك إذا افترضنا أن متوسط الارتفاع في مصر يقدر بـ ١٢٢ ميلليمتراً في القرن، وذلك تبعاً لما قاله جيرار في كتابه^(٣) عن مقياس النيل في جزيرة الفلتين بأسوان، فسوف يتضح لنا أن المعبد الجنوبي الصغير أحدث من المعبد الكبير بألفي عام على الأقل.

ويقع مدخل المعبد الذي سنقوم بوصفه غرباً، فهو يأخذ اتجاه معبد الكرنك نفسه. إننا نلاحظ بعض الانخفاض^(٤) الموجودة على جانبي الباب وفي اتجاه الجدران الجانبية.

(١) تسعة أقدام.

(٢) انظر وصف تماثلي سهل ملهبة في القسم الثاني لهذا الفصل.

(٣) انظر ما كتبه جيرار عن مقياس النيل بجزيرة الفلتين وذلك في المجلد الأول من دراسات العصور القديمة.

(٤) انظر اللوحة ٥٨ الشكين ١ و٤ - المجلد الثالث.

على أن الباب لم يكن في الخارج، لأن هذه ملحوظة عامة ليس لها استثناءات وهي أن النقوش الخارجية بارزة عن التجويف في حين أن النقوش الداخلية بارزة فقط. وكل هذا يؤكد أن ما ذكرناه سابقاً عن وجود مقدمة الهيكل أو الرواق أمام المعبد.

إن الحجرة التي ندخل فيها الآن تعد رواقاً ثانياً. يبلغ طولها عشرة أمتار و٧١ سم^(١) وعرضها ستة أمتار و٨٧ سم^(٢). يزين الحجرة عمودان صممتا تيجانها^(٣) على شكل أجراس مقلوبة. وفي الزاوية نجد زينات على شكل أوراق أشجار تشبه أشجار الموز وحولها ثمانية أشكال بارزة تشبه زهرة اللوتس، ويعلو تاج العمود جزء مكعب عالى أكثر من عرضه.

وقد أعدنا عمليات التثقيب عند الأوجه الأربع للأعمدة كي نجد نقوش بارزة تأخذ شكل رؤوس الإلهة إيزيس.

ويزين عتب العمود من كل الجوانب بمبشرين من الحروف الهيروغليفية الكبيرة. إننا لا نستطيع أن نمدح بشدة دقة ورقة هذه النقوش جميعها.

إن ملمس الأعمدة ناعم ويرجع ذلك إلى عدم استكمال أعمال البناء وتتكون قواعد الأعمدة من جزء أسطواني يرتكز على الأرض وتعلوه قطع مخروطية الشكل. ولا نجد مثل هذه الأعمدة إلا في معبد دندرة^(٤).

ونجد بين هذه الأعمدة فتحة رأسية في الستائر الحجرية وذلك لتوسيع الممر. إن هذه الحجرة الأولى خالية من الزخارف باستثناء جزء واحد من الجدار الخلفى أى الوجه الداخلى لباب الدخول. ويزين هذا الجزء علامة الحياة وصولجاناات مزينة برؤوس كلاب صيد محمولة على أواني^(٥).

(١) ٣٣ قدمًا.

(٢) ٢١ قدمًا.

(٣) انظر تقاسيل تيجان الممدان هذه، لوحة ٦٢، الأشكال ٢، ٣، ٤ - المجلد الثالث.

(٤) انظر تقاسيل المعبد الصغير المبني على شرفات المعبد الكبير بدندرة - ١ - المجلد الرابع.

(٥) انظر لوحة ٥٩، المجلد الثالث.

و يبدو أن هذه الأتقاض تملن أن الأثر كان مبنياً على مساحة أكبر مما هو عليها الآن. ولكن لم تستطع بعض الأبحاث والتقيبات الأثرية التي قمنا بها إثبات افتراضاتنا ؛ ألا وهى أن الفناء الذى يسبق المبنى قد تهدم تماماً، وأنه تبعاً لأسلوب بناء القدماء المصريين ؛ فإن هذه الجزئية من المعبد و التى كان من المفترض أن تبنى فى النهاية، لم تبني من الأساس.

إننا نفترض ذلك لأننا لاحظنا فيما قبل أنه فى حالات عديدة تتشابه الأجزاء المختلفة للأثار المصرية مما جعلنا نعتقد أنه فى البداية قد تم بناء الحجرات المركزية والأقل التسامحاً.

ونجد فى المعابد المهمة أن قدس الأقداس يكون مزيناً تماماً وهذا هو الحال هنا كما سنرى لاحقاً.

إذاً فكل شيء يجعلنا نعتقد أن المعبد الجنوبي الصغير كان يسبقه رواق مكون من أربعة أو ثمانية أعمدة مثل الأثار^(١) الموجودة فى شمالى إسنا وشرقيها .

يبلغ عرض الباب مترين و ٦٠ سنتيمتر^(٢) وارتفاعه خمسة أمتار ونصف^(٣). ويحاط هذا الباب بإطار مزين بالعديد من اللوحات^(٤) تصور مشاهد تقديم القرابين للآلهة، ويزين الإفريز بمشاهد مماثلة.

وهى الأعلى نجد أن الشريط الذى توجد عادة أسفل الكورنيش لم يعد له أثر.

إن القطاعات الجدارية الموجودة على جوانب الركائز مستوية تماماً، فلا يوجد فيها الانحدار الذى كان سائداً فى الجوانب الخارجية للأبنية المصرية القديمة، أما النقوش الموجودة على إطار الباب فهى بارزة وهو ما يعد مؤشراً

(١) انظر اللوحات ٨٤، ٨٥، ٨٩، المجلد الأول.

(٢) شأن أقدم.

(٣) سبع عشرة قمماً.

(٤) انظر اللوحة رقم ٦٥ الشكل ١، المجلد الثالث.

والجزء الداخلى للفراغ بين الأعمدة الوسطى منقوش فيه اثنا عشر عقاباً^(١) باسطة أجنحتها ولكن رؤوسها رؤوس ثعابين.

أما الجدران الجانبية الواقعة شمالاً وجنوباً فتوضح ترتيب الحجارة وتختلف فى بعض الأشياء حيث نجد وصلات مائلة^(٢)، ولكن هذه وصلات تتصل بعضها ببعض بشكل كبير جداً. وتتواصل صفوف الحجارة متساوية الارتفاع.

إن هذه الأجزاء الكبيرة الناعمة التى نقابلها نادراً فى الآثار المصرية تبرز لنا ثراء هذه النقوش؛ ولكن يجب معرفة أنه إذا كان الأثر منتهياً، إلا أننا نراه مغطى بالزخارف التى كادت تمحى تماماً عدم التماسق فى الحجارة الموجودة أسفلها.

أما فى الجزء العلوى من الجدران الجانبية والجدار الداخلى فتوجد فتحتان صغيرتان فى الحجرة^(٣)، وذلك لإنارتها.

يوجد فى الركن الجنوبي الغربى باب يودى إلى صالة صغيرة ضيقة^(٤) قد يناهز طولها ضعف عرضها، ولا يوجد بها أية نقوش، إنها حجرة لا يضيؤها سوى الضوء الداخلى من الباب ومن فتحة صغيرة موجودة فى السقف بغرض دخول الهواء.

أما فى الركن الشمالى الغربى فيوجد سلم^(٥) ذو مسقط مستطيل يودى إلى أسطح المعبد. إن هذا السلم مبنى بصلاية شديدة ومصمم بعناية ودقة ملاحظتين، والدرجات التى لا يتجاوز ارتفاعها عشرة سنتيمترات مريحة جداً فى الصعود.

(١) انظر لوحة ٦١ شكل ١، المجلد الثالث.

(٢) انظر لوحة ٥٨ شكل ٤، المجلد الثالث.

(٣) انظر لوحة ٥٨ شكل ٤، المجلد الثالث.

(٤) انظر لوحة ٥٨ شكل ١، عند النقطة K، المجلد الثالث.

(٥) يتشابه هذا السلم كثيراً مع سلم معبد دنفرة وإجمالاً يتشابه المعبد الصغير فى الكرنك كثيراً مع المعبد الكبير بدنفرة وذلك من ناحية أسلوب البناء ودقة التصميم.

وتوجد فى الأركان الجنوبية الشرقية والشمالية الشرقية أبواب الممرات التى
تؤدى إلى قاعات مظلمة جداً وملاصقة لقدس الأقداس، تضىء هذه الحجرات
لثمانى فتحات، واسعة بالداخل فى أحجار الأسقف، وتزين الممر الشمالى مجموعة
من الأشكال والأحرف البارزة متناسقة تناسقاً جميلاً. أما الممر الجنوبي فهو خاو
تماماً من أية نقوش، وبالقرب من الباب المؤدى لهذا الممر كتب بعض الرحالة
كلمات يونانية.

وكشفت بعض التنقيبات فى الحجرة الأولى عن الأرضية الأصلية تبين لنا
أنها مكونة من كتل جرانيتية سوداء وحمراء ملساء ومصقولة جداً.

ويوجد فى هذا المكان طريق صاعد متدرج مصنوع ببنائية^(١)، و يحتل كل
المساحة العرضية فى الفراغ بين الأعمدة كما أنه يصل بين هذه الحجرة وباهى
المعبد حيث إن مستوى الأرض مرتفع عنها وارتفاع هذه الحجرة لا يبلغ إلا خمس
طولها الأفقى.

ويبدو أنه كان يجب نحت درجات فى هذا الطريق الصاعد، وإذا لم يكن
هناك درجات فهذا يرجع دون شك إلى أن أعمال البناء لم تكن قد انتهت بعد.

وعلى الرغم من أن الطرق الصاعدة نادرة فى التصميمات المعمارية لدى
القدماء المصريين إلا أننا نجدها فى مقابر الملوك^(٢).

وهنا يجب ملاحظة أن الأوجه الطولية مزينة بحروف هيروغليفية، وهو ما
يعد بمثابة دليل على أن هذا الطريق الصاعد قد انتهى العمل به، وأن هذه هى
حالته النهائية.

أما الجدار الداخلى^(٣) للرواق شأنه شأن جميع الأوراق فيمثل واجهة بناء
منفصل. ويحاط الجدار الداخلى للرواق بشريط على كل الزوايا ويزين من
الأعلى بكونينش منقوش عليه قرص مجنح، مصحوباً بحبات صغيرة.

(١) انظر لوحة ٥٨، شكل ١، المجلد الثالث.

(٢) انظر اللوحين ٧٨، ٧٩، المجلد الثانى.

(٣) انظر لوحة ٥٨ الأشكال ١، ٤، ٩ ولوحة ٦١ شكل ٢، المجلد الثالث.

ويوجد على اليمين وعلى اليسار كلمات باللغة الهيروغليفية بالتناوب مع أضلاع عمودية، ويزين الإطار الخارجى للباب نقوش منفذة بدقة. أما باقى الجدار فهو يكاد يكون أملساً بأكمله باستثناء الجزء العلوى منه.

ونلاحظ أن الشريط غير حلزوى إلا فى الجزء الموجود أسفل الكورنيش فلم يتم الانتهاء من العمل فى هذا الجدار الذى كاد دون شك أن تغطيه النقوش. ويبلغ طول الحجرة التالية خمسة أمتار^(١).

ويبلغ عرضها ٢ أمتار و ٥٠ سنتيمتراً^(٢). ويقل ارتفاع سقف هذه الحجرة عن ذاك الموجود فى الرواق^(٣) ولكنه فى ذات الوقت أعلى ارتفاعاً^(٤) من أسقف الحجرات المجاورة لها. وينتج عن ذلك ارتفاع شرفات هذه الحجرة عن شرفات باقى المعبد. ويبدو أنه قد تم عمل ذلك لتصميم خمس فتحات^(٥) فى الشمال والجنوب والشرق، وذلك بهدف التهوية والإضاءة؛ إذ أن هذه الفتحات هى مصدر الضوء الوحيد عند غلق الباب.

ولقد صممت نقوش الجزء العلوى^(٦) بترتيب وذكاء شديدين وكذلك بذوق رفيع. ونجد فى المسافة -التي تفصل الفتحتين الشماليتين - أسداً منحوتاً بفنائة شديدة وهذا الأسد يقف على يديه الأماميتين ويرىض على الخلفيتين، أما رأسه تاج رمزى.

وبالإضافة إلى ذلك يحيط بالأسد من كل الجهات ثلاثة أريطة تأخذ شكل أعمدة زخرفية. ثم نجد فى باقى النقش مسقرين ينظران أحدهما للآخر، وبأجنحتهما الطويلة المفرودة يبدو وكأنهما ينفطيان أحد الآلهة وهو جالس قرفصاء وبعض الكتابات الهيروغليفية.

(١) ١٥ قدم و٤ بوصات.

(٢) عشرة أقدام و٩ بوصات.

(٣) انظر لوحة ٥٨ شكل ٤، المجلد الثالث.

(٤) انظر نفس اللوحة شكل ٥.

(٥) انظر لوحة ٥٨ شكل ٤، ٥ ولوحة ٥٩، المجلد الثالث.

(٦) نفسه.

أما زخارف إفريز الجدار الجنوبي فهي مماثلة تماماً لما رأيناه من قبل وذلك باستثناء المساحة الواقعة بين فتحتى التهوية فبدلاً من الأسد تم نحت كبش مجنح بثلاثة رؤوس^(١).

أما الإفريز الشرقى فهو تقريباً مصمم بنفس الطريقة ولكن هناك فقط تحت فتحة التهوية الموجودة فى هذا الجانب جعران برأس كبش باسمه أجنحته^(٢).

وتزين الجدران الجانبية^(٣) لهذه الحجرة أى الجدران الشمالى والجنوبى مشاهد تقديم القرابين والذبائح للآلهة المصرية من بينها نرى الإلهة إيزيس ومعها حورس.

وتمثل اللوحة رقم ٥٩ زخرفة كاملة للجدار الجانبى الجنوبى، ونجد فى هذا الجدار باباً إطاره مزين بكونيش يبرز بوضوح من الجدار ومتوج بالأضراس الصغيرة.

ويوجد فى الشمال باب مشابه يزين ساكفه بقرص يشبه قرص القمر فى هلاله. ويوجد فى وسطه جسم واقف فى وضع المشى. كما يوجد من هنا ومن هناك أشخاص يجلسون فى وضع العبادة رافعين أيديهم.

ويوجد سبعة أشخاص فى الغرب وثمانية فى الشرق ومن بين هذه الأشخاص يوجد ست سيدات. ونجد فوق الكورنيش كاهناً واقفاً يقدم القرابين ونرى اثني عشر شخصاً جالسين تميزهم أغطية شعورهم وكسوات النساء التى يحملونها على أكتافهم. كما أنهم يمسكون بأيديهم علامات الحياة وصولجانات برؤوس كلاب صيد. أما الأشكال الخامس والسادس والتاسع والحادى عشر فتستطيع أن تكتشف أنها نساء إذا قمت بمدن من الشرق إلى الغرب، أما الباقون فليديهم ذقون مجمعة فى صغيرة.

(١) انظر لوحة ٦٢ شكل ٨، المجلد الثالث.

(٢) انظر اللوحة رقم ٦٣، المجلد الثالث.

(٣) انظر اللوحة رقم ٥٨، الشكل ٤ واللوحة ٥٩، المجلد الثالث.

ويحتوى الجدار الجانبى الجنوبى على نقوش مماثلة لتى نراها فى اللوحة ٥٩ حيث نلاحظ أيضاً الذوق الرائع فى تصميم الحيوان الخرافى الذى يحمل جسم أسد ورأس صقر وتصميم القرص المجنح. فهذان الشكلان يزينان جزءاً صغيراً من الجدار موجوداً أسفل بروز الكورنيش ناحية الغرب.

وليسست هذه المساحة الفارغة أقل زخرفة من الناحية الشرقية، فنجد أحد الشكال ساجدة وإحدى ذراعيها مرفوعة فوق رأسها بشكل مستدير أسفل محيط الكورنيش.

إن قلة حجم البناء سمح باستساح إحدى الزخارف التى نجدها متكررة فى الأجزاء السفلى من جدران المعبد. وتتضمن هذه الزخرفة رسوم لسيقان نبات اللوتس وأفرع النخيل، ويتكرر هذا الشكل.

أما الجدار الشرقى الذى يوجد فى مؤخرة الحجرة فيخترقه باب^(١) يشبه الأبواب الموجودة فى الشمال وفى الجنوب. وتغلى الإطار الخارجى للباب لوحات تحمل مشاهد تقديم القرابين للإلهة.

ونرى فى كل جانب أشكال الإله بس موزعة مثنى مثنى على أربعة صفوف الواحدة فوق الأخرى.

وإذا دخلنا من هذا الباب فى الحجرة الصغيرة الجانبية الواقعة شمالاً^(٢)، وسوف نجد نقوشاً لا تقل عدداً أو أهمية عن تلك التى وجدناها فى الحجرة التى مررنا بها لتونا، فالجدران الشرقية والغربية مزينة بأشكال مماثلة تماماً وتوضح اللوحة ٦٣ شكلاً دقيقاً للواجهة الشرقية.

وتحمل هذه الزخارف ذات المشهد، ألا وهو تقديم القرابين للإلهة إيزيس وممها حورس. ونجد فى أسفل هذا الحائط فتحة تقودنا إلى ممر أو حجرة خامضة، ويبلغ عمقها مترين و ٦٠ سنتيمتر^(٣) وعرضها ٩٧ سم^(٤) وارتفاعها

(١) انظر اللوحة ٦٣، المجلد الثالث.

(٢) انظر اللوحة ٥٨، الشكلين ١، ٢، المجلد الثالث.

(٣) ثمان أقدام. (٤) ثمان أقدام.

متران و ٦٠ سم^(١). وهذا يتكرر بانتظام فى الجانب الآخر والذى سنتحدث عنه باستفاضة لاحقاً.

ويقدم الجدار الشمالى لهذه الحجرة الجانبية لوحه^(٢) تجذب الانتباه، حيث نرى شكلاً نائماً على سرير وهذا الشكل أنيق جداً ودقيق جداً، وهو منفطى بفروة أسد ونرى فيها بوضوح رأس الأسد وأرجله وذيله.

ويبدو أن هذا الجسد مستلقى باسترخاء على وسادة ويضع ساقيه الواحدة فوق الأخرى وذراعه الأيسر ممتد وموضوع على جسمه. أما الذراع اليمنى فهى مرفوعة لأعلى ثانياً كوعه ليلمس وجهه.

ومن الصعب علينا تحديد نوع هذا الشكل هل هو رجل أو امرأة، ويعود ذلك إلى إحداثات بعض التشوهات على منطقة المانة، ولكن إذا دققنا النظر فسوف نجد أن حجم الصدر صغير وأن تسريحة الشعر تشبه تلك التى كنا نراها على رؤوس الرجال، ومن الممكن إذا الاستنتاج بديهياً أن هذا الشكل يمثل رجلاً، وإذا قارنا هذا الشكل بالأشكال الأخرى المماثلة له تماماً فى معبد دندرة^(٣) قلن يكون هناك غبار على ما توصلنا إليه من نتائج بشأنه.

ونجد فوق جسد هذا الرجل طائراً يرفرف، وهو طائر خراشى : فجسمه جسم عقاب ورأسه المزين بتاج رمزى.

هو رأس شاب صغير السن. أما الجزء السفلى من جسمه وهو ما بين البطن والساقين يخرج عضو ذكرى كبير جداً ويبدو أن هذا الطائر الخراشى سوف ينزل فوق الشكل الذى يصور الرجل النائم الذى يبدو أنه يلوح له كى يقترب.

ويوجد عند مقدمة ومؤخرة السرير سيدتان تنتظران، ترتدى الأولى قرصاً على رأسها حوله قرنا ثور والثانية ترتدى فوق رأسها مستطيلاً طويلاً يعلو إناء . ويبدو أنهما ينتظران مشاهدة ما سيحدث. وبدون شك تمثل هاتان السيدتان

(١) ثمان أقدام.

(٢) انظر لوحة ٦٤، المجلد الثالث.

(٣) انظر وصف معبد دندرة واللوحات الخاصة بهذا المعبد فى الجزء الرابع من لوحات المصور القديمة.

إيزيس السماوية وإيزيس الأرضية. يوجد خلف إيزيس الواقفة عند مقدمة السرير صفتان بعضهما فوق بعض يوجد بهما ثلاثة أشكال واقفة. الأشكال الوسطى بها أجسام نساء برؤوس ثعابين بتيجان رمزية. أما الشكلان الأولان فيصوران أجسام رجال برؤوس ضفادع.

ويبدو أن الشكلين الآخرين هما للآلهة المصرية، وذلك على الرغم من عدم حملهما للعلامة المميزة للآلهة؛ ألا وهى علامة الحياة، فهما الإله تحوت والإله حريوقراط. الأول معروف برأس أبى منجل، والثانى يميز بأرجله الملتصقتين الواحدة بالأخرى. ويمسك حريوقراط بيديه ساق نبات يعلوه برعم اللوتس. ولن يكون بعيداً عن موضوعنا ذكر أن هناك حروفاً هيروغليفية مائية تتكرر ثلاث أو أربع مرات فى التعليقات الموجودة أسفل هذه الصور والأشكال. وأيضاً تتكرر فى الكتابات التى تشكل إطار اللوحة.

إن النساء ذوات رؤوس الثعابين والرجال ذوى رؤوس الضفادع يرتدون نعال على شكل رأس ابن آوى.

أما إيزيس الواقفة عند مؤخرة السرير، فنجد خلفها شخصاً ذا رأس صقر يقدم قرباناً ويرفع هذا الشخص ذراعه الأيمن إلى أعلى وهو مسلح بصولجان يضرب به رجل صغير القائمة مكبل بالسلاسل.

وهذا الرجل الذليل له رأس أرنب وحشى ويمسك هذا الرجل القوى بأذنى الرجل الضعيف بيده اليسرى. ثم نجد كاهناً يقدم القرابين وهى عبارة عن أناءين يتدلى منهما أربطة مقدسة وخلف هذا الكاهن توجد أشكالاً من الرجال والنساء برؤوس ضفادع وثعابين مماثلة تماماً لتلك التى أتممت وصفها. ونجد فوق هذه اللوحة سطر من الحروف الهيروغليفية الكبيرة ونقشاً مكوناً من صفوف وآلهة جاثية بالإضافة إلى خراطيش باللغة الهيروغليفية.

إن هذه اللوحة تعد مهمة جداً لعلماء الآثار فى أبحاثهم العلمية، حيث إننا نجد سيرة النيل ومصر. ألا يجب علينا الرجوع إلى فترة الفيضان ؟

قد يمثل هذا الشكل النائم الإله أوزيريس أو النيل مستعداً للخروج من ثباته العميق ؟

وأن فروة الأسد من الممكن أن يكون الهدف منها الإشارة إلى الفترة الخاصة بهذه الظاهرة تحت رمز الأسد؟

ويرمز هذا الطائر الأسطوري الكبير الذي يطير بسرعة إلى الخصوبة يشير إلى أن فيضان النيل وهو الذي ينتج عنه دائماً الخير والخصوبة يأتي من إثيوبيا حيث نعلم أنه في وقت محدد تسقط الأمطار بغزارة. أما رأسه هي رأس شاب كي ترمز إلى الطبيعة المتجددة وإلى أن وقت الفيضان هو وقت الشباب. ويبدو لنا أن مشهد ذبح الأرنب يعطى ثقباً لافتراضاتنا.

فعند زيادة منسوب النيل كان هذا الحيوان يترك السهول ويتجه إلى المرتفعات وإلى الصحراء.

إذاً فهل كان من الممكن إهداء ضحية أفضل من تلك لهذه المناسبة ؟

ومن وجهة نظر الكتاب القدامى فإن الأرنب البري يعتبر أيضاً رمزاً للخصوبة التي تلى الفيضان. أما الأشكال ذات رؤوس الثعابين والضفادع، فهي تبشر بأن هذه الحيوانات سوف تأتي مع فيضان النيل الذي سوف يغطي تقريباً جميع أراضي مصر ولن يترك أبداً ماء راکداً.

أما النعال التي تأخذ شكل رأس ابن آوى ؛ فتشير إلى أن الحيوانات البحرية سوف تجبر على ملء الصحراء الملحاً الطبيعي لأبناء آوى، يتأكد أكثر هذا الشرح إذا عرفنا أن الثعابين المجسدة هي حيات مائية^(١)، وكانت توجد كثيراً في الآبار التي يتم حفرها على ضفاف النيل أو في المياه الراكدة التي تظهر بعد انحسار النهر.

وتمثل أرض مصر أحد أشكال إيزيس التي أخذت جزءاً كبيراً من المشهد الذي نصفه.

أما الأواني التي يقدمها الكاهن فهي لا تحوى دون شك شيئاً آخر سوى بشائر الفيضان وهياتي تم تجسيدها بشكل الرجل ذي رأس أبي منجل^(٢).

(١) السيد سلافيتسكي. تتفق آرائه مع آرائنا تماماً.

(٢) راجع التاريخ الطبيعي والدور الديني لطائر أبي المنجل سلافيتسكي.

ويجب أن نضيف إلى كل ذلك أن الرمز الهيروغليفي الماء وياقات اللوتس تكررت أكثر من مرة في جميع الكتابات الموجودة وهو ما يؤكد منطقية ومصداقية شروحنا ويوضح أن اللوحة التي قمنا بوصفها تنقل بدقة شديدة ما كان يحدث في مصر في فصل الصيف.

قد نكون وصلنا إلى غايتنا إذا نجحنا في جذب اهتمام المهتمين بهذه العلوم من خلال هذا الشرح، وإذا نتج عن هذا الشرح إيجاد تحليلات أخرى أكثر دقة للوحات أخرى من هذه المجموعة.

وتطابق الحجرة الجانبية الواقعة جنوباً^(١) مع الحجرة الشمالية. أنها مزينة أيضاً بلوحات محفوظة بحالة جيدة جداً^(٢). إننا لانرى فيها سوى أشكال تجسد الإلهة إيزيس التي تقدم لها القرابين وقد نقشت هذه الأشكال بدقة متناهية. ونلاحظ على الجدار الغربى أن أحد هذه الأشكال يوجد على رأسها شكل عقرب يبدو أنه بمثابة تاج رمزى. وفوق الباب نجد صقراً مغطى بأزهار اللوتس^(٣) وعلى اليسار نجد أسداً رابضاً على أرجله الخلفيتين وهو يمسك بسكينتين بمخالبه الأمامية. ونجد أسفل الجدار الشرقى لهذه الحجرة فتحة تؤدي إلى ممر ضيق جداً يشبه تماماً الممر الذى قد وصفناه سابقاً. ويبلغ طول الممر مترين و٧١ سم^(٤) وعرضه ٩١ سم^(٥) وارتفاعه أربعة أمتار^(٦).

وفى الداخل من الناحية الشرقية، نجد أن الجزء العلوى من الجدار بارز^(٧) عن الجزء السفلى. كما نرى أسفل الجدار فتحة أخرى^(٨) مصممة من أجل الخروج. أما الجانب الشمالى من الممر فنلاحظ وجود صخرة تبدو متحركة

(١) انظر لوحة ٥٨، شكل ١، عند النقطة D، المجلد الثالث.

(٢) انظر لوحة ٩٢، المجلد الثالث.

(٣) انظر لوحة ٦٠، شكل ٢، المجلد الثالث.

(٤) ثمانية أقدام و٤ بوصات.

(٥) قدمين و٥،٥ بوصة.

(٦) ١٢ قدمًا و٤ بوصات.

(٧) انظر لوحة ٥٨، شكل ٧، المجلد الثالث.

(٨) انظر نفس اللوحة والشكل عند النقطة b.

وتوجد عند ارتفاع مترين و ٦٦,٥ سم وهى تسد فتحة فى هذا الممر تؤدى إلى قدس الأقداس.

إن هذه الصخرة تتفصل جزئياً عن باقى البناء وهذه القطعة الحجرية ليست الوحيدة بهذا الشكل فى هذه الممرات الفامضة التى تحيط بقدس الأقداس المعابد. لقد رأينا مثل هذه الحجارة فى هيلة وإسنا وسوف نرى مثلها لاحقاً فى معبد دندرة. إنه من المحتمل أن كهنة المصريين القدماء كانوا يلقون الخطب ويملنون رغبات الآلهة فى آخر هذه الممرات.

ويتبقى لنا أن نتحدث الآن عن قدس أقداس المعبد، ويبلغ طول هذه الحجرة مترين^(١) وعرضها ٣ أمتار ونصفاً^(٢)؛ ولكن كل جدرانها تتغطى بنقوش تجسد مشاهد تقديم القرابين للآلهة.

ونجد على الواجهات الجانبية ثلاثة صفوف الواحد فوق الآخر من اللوحات تمثل خمسة أو ستة أشكال.

ونلاحظ من بينها الإله حورس والإلهة إيزيس مع أتباعها ويتزين الجزء السفلى من الجدران بأزهار اللوتس وزعف النخيل الذى تحدثنا عنه فيما قبل فى الجزء العلوى الذى يحيط بالمقصورة يوجد كورنيش مكون من رؤوس للإلهة إيزيس ومرفق بهذه الرؤوس حيات وخمس حزم ويتكرر هذا الشكل تبعاً.

ولقد صمم فى هذا الجدار الخلفى تجويف يبلغ عمقه ٩٤ سم^(٣) وطوله متراً و ٧٥ سم^(٤). إنه يشبه الكتل الجرانيتية أحادية الحجارة التى وجدناها فى المعبد الكبير بفيلة. أما الكورنيش فهو مزين بقرص الكورنيش مجنح محاط أيضاً بنقوش متكررة تبعاً. ويملو هذا الكورنيش نقش مكون من تسعة رؤوس للإلهة إيزيس.

(١) سبع أقدام وثمان بوصات.

(٢) عشرة أقدام وتسع بوصات.

(٣) قدمان و ١٠ بوصة.

(٤) خمسة أقدام و ٤ بوصة.

أما تحت الجزء البارز من الكورنيش نجد الأفاعي الصغيرة مرفوعة فوق سيقان وزهور اللوتس. إنه من المحتمل جداً أن هذا التجويف كان يحوى مجموعة من التماثيل التى كانوا يعبدونها القدماء المصريين أثناء شعائرتهم الدينية وهى الآن خاوية ولكنها قد تساعدنا على معرفة معبودات القدماء المصريين فى هذا المعبد، ففى الواقع إن الجوانب والجدار الداخلى مغطاة بنقوش تجسد هذه الآلهة. كما توجد نيشة مزينة ببعض الشعارات التى نجت من هدم المسيحيين أو المسلمين. ولم يبق القدماء بكتابة تفاصيل دقيقة عنها لأن الشريعة المصرية القديمة كانت تمنع دخول العامة إلى قدس الأقداس.

ويزين الجدار الداخلى للتجويف بشكل الإله بس^(١) الذى يعطى شكل غريب جداً بأجزاء غير متجانسة على الإطلاق.

فهذا الشكل له جسم خنزير وصدر سيدة ورأسه لا يمكن تحديد ملامعها، فهى تجمع بين رأس رجل وكنب وأسد، أما على الجانب الشمالى للتجويف^(٢) فنجد شكلاً منحوتاً يقف على قاعدة قد تكون رأس هذا الشكل رأس كلب يعلوها تاج رمزى ويقف أمامها كاهن يتعبد. يصور الجانب الجنوبى لهذا التجويف رأس إيزيس محمولة على عمود بلا قاعدة ولاتاج، ونجد كاهناً يقدم لها القرбан.

و نستنتج من وصفنا للنقوش التى تزين المعبد الصغير الواقع جنوباً، أن هذا المبنى تم بناؤه أساساً للإلهة إيزيس^(٣) والإله بس أى إله الخير وإله الشر.

ويتم الدعاء والثناء للإلهة إيزيس لجمع الحسنات وتقديمها لإله الشر للتقليل من حدة غضبه.

ولقد تم بناء جميع جدران المعبد من الحجر الرملى. إن الحجر الخارجى ذا اللون الأصفر لا يعكس فى الداخل إلا اللون الرمادى وذلك نتيجة الأتربة التى تتعلق به.

(١) انظر اللوحة ٦٢، الشكل ٦، المجلد الثالث.

(٢) انظر لوحة ٥٩، المجلد الثالث.

(٣) انظر لوحة ٦٠ شكل ٢، المجلد الثالث.

وهذا الأمر له تأثير إيجابى إذ أنه يوضح بروز النقوش لأنه يحدث انعكاسات ملحوظة بالإضافة إلى أن هذا جميل للأعين، كما أن هذا لا يوجد فى الأبنية التى ينيرها ضوء الشمس بقوة. أما السقف فهو عامةً يكون مظلماً جداً. وهذا يرجع دون شك إلى الأدخنة المتصاعدة من المشاعل التى كانوا يمسكونها لإنارة المعبد أثناء إقامة الشعائر الدينية ونجد فى بعض الأجزاء كتل متدلية من الأسقف ولتلق الآن نظرة على الواجهة الخارجية للمعبد الصغير فى الجنوب. فهذا المبنى يرتكز على أساس^(١) يرتفع عن الأرض بمترين^(٢) وتوجد فوق هذا الارتقاء قاعدة مزينة بكورنيش وبشريط.

وتخلو جميع الجدران الخارجية من النقوش باستثناء الجدار الجنوبى الذى يحوى عشرين شكلاً للآلهة المصرية. أما ترتيب الحجارة فهو ليس منتظماً بدرجة كبيرة كما أن ارتفاع الكتل الحجرية ليس واحداً ولكن جميع الوصلات عرضية.

وفوق أحد المناور التى يدخل من خلالها النور للرواق، نجد تجويفاً مربعاً^(٣) داخل الجدار السميك، ويزين الجزء الداخلى من هذا التجويف شيء يشبه وردة سيئة الذوق لأنرى مثلها عادة فى الآثار المصرية القديمة.

ونجد قريباً من هذا التجويف تجويفاً آخر فى أحد الصروح الموجودة بمدخل المعبد ويشبه هذا التجويف التجويف الأول ولكنه دائرى. ونظن أنه ليس من أعمال القدماء المصريين. لقد صممت هذه الإضافات فى وقت لاحق لبناء هذه الأبنية. إن الاسم^(٤) الذى نراه محفوراً بالقرب من هذا التجويف يبدو وأنه منقوش بيد أحد المسيحيين. وهو ليس بالإضافة الوحيدة للمسيحيين فى آثار طيبة : بل يوجد أمثلة لهذه الإضافات^(٥) فى معبدى الأقصر ومدينة هابو.

(١) انظر لوحة ٥٨، الأشكال ٣، ٤، ٦، ٩، المجلد الثالث.

(٢) ستة أقدام وبوصتان.

(٣) انظر لوحة ٦٧ شكل ٧ ولوحة ٥٨ شكل ٢، المجلد الثالث.

(٤) انظر لوحة ٥٨ شكل ٣، المجلد الثالث.

(٥) انظر وصف هذه الآثار فى القسم الزول والصايع من هذا الفصل.

أما بالنسبة لأسطح المعبد فلم يحدث بها أية تلفيات ونرى بها كل الفتحات^(١) التي يدخل من خلالها النور إلى حجرات المعبد المختلفة. ويبلغ عدد الفتحات ٢٨ فتحة. ونعتقد كما يقال إن هذه الفتحات صممت لاستقبال الإلهة إيزيس التي كانت تمثل القمر في السماء وليس هناك داع لتوضيح أن عدد الفتحات هو ٢٨ فتحة وهو نفس عدد أيام الشهر القمري.

وإننا سننتهي الحديث عن هذا الموضوع بملاحظة أخيرة، ألا وهي أنه قد تم نقش شكل للأسد في المعبد وقد وضع في مكانة بارزة؛ هل أرادوا بذلك الإشارة للوقت التي تم فيه بناء المعبد وهو عند وجود الأسد السماوي يتفق مع فصل الصيف^٩

مما يؤكد أن هذا المعبد الصغير قد تم بناؤه في نفس الوقت التي بنيت فيه آثار دندرة. إنه يجب الإشادة بأن هناك تناسقاً كبيراً جداً بين الأبنية وأن نقوشها عالية.

الموضوع الخامس

وصف السور الجنوبي والآثار الموجودة بداخله

نجد في أقصى جنوب طريق الكباش سوراً كبيراً^(٢) مبنى من الطوب النيئ. يبلغ عرضه ٢٣٠ متراً^(٣) وطوله ٣٤٠ متراً^(٤). إنه عبارة عن شكل رباعي الأضلاع غير متساو، ينقسم هذا المربع إلى جزئين شبه متساويين بواسطة جدار مبنى أيضاً من الطوب النيئ واتجاهه مائل تماماً.

- ندخل هذا الجزء عبر باب مبنى من الحجر الرملي^(٥) ثم نجد على اليمين وعلى اليسار كثير من الأنقاض نلاحظ من بينها مجموعة من بقايا أبي الهول

(١) انظر لوحة ٥٨ شكل ٢، المجلد الثالث.

(٢) انظر خريطة الكرنك الطبوغرافية، لوحة ١٦، المجلد الثالث.

(٣) ١١٨ قامة.

(٤) ١٧٧ قامة.

(٥) انظر الخريطة الطبوغرافية للكرنك، لوحة ١٦، المجلد الثالث.

فيبدو أنه كان يوجد طريق : نجد أيضاً قطع من الجرانيت وهى عبارة عن أجزاء من تماثيل ضخمة فى وضع المشى^(١) مجموعة من التماثيل الصغيرة فى وضع الجلوس ولها رؤوس أسود^(٢).

وعند وسط المسور الأول تقريباً نجد سوراً آخر مستطيل الشكل^(٣). يبلغ طوله ٩٨ متراً^(٤) وعرضه ٤٥ متراً^(٥). تتجه الأركان الأقصر ناحية الشمال والجنوب ويحتوى كل منهما على بقايا باب من الحجر الرملى.

كما نرى حطام باب مماثلاً فى الزاوية الشمالية الشرقية. وهناك كل ما يجعلنا نعتقد بأن هذا الحصن كان يحوى بناء مهماً. ويجب علينا ولو مجرد افتراض أن هذا الحصن كان يحوى آثاراً ومبانى بالغة الأهمية، وذلك بسبب وجود حطام جدران وأعمدة وهياكل لتماثيل صغيرة. لقد وجدنا ١٥ تمثالاً فى الجنوب الغربى وهى الخارج. وذلك بعد عمليات التنقيب حول رؤوس تماثيل من الجرانيت الأسود كما هو موضح فى اللوحة ٤٨. إن أغلب التماثيل لها رأس أسد. والبعض الآخر له رؤوس مماثلة لرؤوس الكلاب والقطط.

إن هذه الأشكال تضع أيديها على أفخاذها وتمسك فى يدها اليسرى بعلامة الحياة هى العلامة التى تميز الآلهة. وتميز هذه التماثيل أغلبية رأس رمزية وحلمة تديها مغطاة بزهرة اللوتس. كل هذه التماثيل كانت مصفوفة على جدران صممتها أيدي مصرية. ومن المحتمل أنه تم دفن هذه التماثيل فى عصر اجتياح بعض الغزاة لطيبة. لقد بدأت أعمال التنقيب التى اكتشفت هذه التماثيل عام ١٧٦٠، حيث قام بها شيخ عربى لحساب تاجر من فينيسيا دفع له مبلغاً كبيراً مقابل استخراج أول تماثيل. ومنذ ذلك الوقت ظل جزء منها مكتشف والسياح الذين لم يستطيعوا حملها قاموا بقطع بعض أجزائها. إن التنقيبات التى قمنا بها كشفت النقاب عن تماثيل أخرى كاملة نقلت إلى الاسكندرية مع التماثيل الناقصة الأفضل حالاً من التماثيل الأخرى.

(١) انظر لوحة ٤٥ شكل ١، ٢، المجلد الثالث.

(٢) انظر لوحة ٤٨ الأشكال ١، ٢، ٣، المجلد الثالث.

(٣) انظر الخريطة الطبوغرافية، لوحة ١٦، المجلد الثالث.

(٤) ٥٠ قامة.

(٥) ٢٣ قامة.

لقد وجدنا في نفس المكان تمثالاً آخر^(١) لرجل جالس القرفصاء ومربع ذراعيه بنفس الطريقة التي يجلس بها العرب وأهل البلدة حتى الآن. يرتدى هذا التمثال رداء واسعاً يغطي كل جسمه وقد تم نحت شكل يارز أمام ساقيه يصور رأس الإلهة إيزيس ومعها أثواب فضفاضة ويعلوها شكل معبد؛ وهذا ما نراه عادة في تيجان الأعمدة عند القدماء المصريين. ونجد سطرأً من الكتابات الهيروغليفية مرسوماً على الرداء وذلك في المكان الذي يتلاقى فيه الذراعان. أما رأس هذا التمثال فهي مغطاة بغطاء من الشعر الكثيف وقد أردنا دراستنا ووجدناها شديدة الشبه مع الشعور التي يتميز بها المرب^(٢). ونعتقد أن العرب قاموا بتقليدها. ومن ناحية أخرى هناك شبه كبير بين ملامح العرب وملامح هذا التمثال. وقد لاحظنا ذلك أثناء وجودنا هناك، وبالقرب من المكان الذي عثرنا فيه على التماثيل التي تحدثنا عنها، رأينا بركة^(٣) تأخذ شكل حدوة حصان تصل إليها مياه الفيضانات وتقع هذه البركة أسفل هضبة صناعية مبنى عليها السور. ونظراً لظروف المكان نسلم بأن هذا السور كان من المفترض أن يكون محاطاً بخندق. وإذا لم يكن الأمر هكذا فإنه كان يوجد على الأقل كما هو الحال بمعبد الكرنك حوضاً لاستخدامات الأبنية ولكن لا يوجد من ذلك الحوض سوى حطامه. ومن الممكن أيضاً أن يكون القدماء المصريين قد أقاموا مقياساً للتيل في هذا المكان.

عند غرب البركة الموجودة بالنطاق الأول نجد أطلال مبنى كبير مستطيل الشكل لا يتبقى منه سوى جدرانه الخارجية. ويبلغ طوله ٥٩ متراً^(٤) وعرضه ٢٥ متراً^(٥). وكذلك فإننا نجد بالداخل بعض جذوع لأعمدة وحطاماً لأحجار مزينة بالنقوش.

(١) انظر لوحة ٤٨، الأشكال ١، ٢، ٣، المجلد الثالث.

(٢) كما نعرف أن هؤلاء العرب كانوا يضعون على شعورهم كمية من الدهن قبل انصهاره مما كان يؤدي إلى تليق شعورهم سميًا منهم لتقليد الأوروبيون. انظر ما كتبه السيد دويوا إيميه، المجلد الأول من دراسات الدولة الحديثة.

(٣) انظر الخريطة الطبوغرافية، للوحة ١٦، المجلد الثالث.

(٤) ١٨١ قدمًا.

(٥) ٧٧ قدمًا.

موسوعة وصف مصر - القسم الثامن - ٤٢٧ -

وبالزاوية الشمالية الشرقية للمكان المسور وعلى بعد ٨٠ متراً^(١) توجد بقايا أثر صغير^(٢) من بقايا أعمده الرواق الخاص به، وبعض القاعات الصغيرة التي يكاد يتعذر معرفتها الآن.

(١) ٤١ قائمة.

(٢) انظر الخريطة الطبوغرافية، خريطة رقم ١٦، المجلد الثالث.

الجزء الثالث

دراسة لفقرات الكتاب القدامى الذين تناولوا آثار طيبة وآثار الكرنك على وجه الخصوص

يعد هيرودوت واحداً من المؤرخين القدامى، الذين وصلت أعمالهم إلينا؛ فقد نقل إلينا مراجع ثمينة حول سلوكيات قدماء المصريين وعاداتهم الشعبية والدينية. ويكاد لا يذكر شيئاً عن فنونهم وآثارهم المتعددة؛ لكنه يستفيض في الحديث عن الصروح التي كانت تحويها آنذاك بعض المدن الكبيرة بالدلتا، لكنه لم يتأثر مطلقاً - فيما يبدو - بالآثار القديمة الرائعة التي كانت لاتزال في طيبة فترة سفره إلى مصر. وربما - كما قلنا سابقاً^(١) - قد أعفاه المؤرخون الذين سبقوه من الدخول في تفاصيل أكبر.

ومن بينهم هيكتايوس الذي كانت رواياته عن مصر لاتزال حديثة. إلا أننا لانستطيع أن نشك على الإطلاق في أن هيرودوت قد جاب البقعة بأكملها، فبالفعل هو يقول بدقة في مقطع من كتابه^(٢) إنه قد رأى كل شيء بنفسه حتى وصل إلى مدينة "فيلة"، وأنه لايلم بما يأتي بعدها، إلا من خلال المعلومات التي أعطيت له.

ومن كل الأبنية التي كانت توجد في طيبة لا يذكر سوى قاعة كبيرة^(٣) كان يقوم كهنة جوبيتر بإدخاله فيها حيث كانوا يعرضون له التماثيل الضخمة لكبار الكهنة.

(١) راجع ما ذكرناه بخصوص صمت هذا المؤرخ فيما يخص أبنية طيبة، وذلك عند الحديث عن التماثيل الكبيرين - القسم الثاني من هذا الفصل.

(٢) انظر التاريخ، الكتاب الثاني، امقطع، ٢٩، صفحة ١٠٠ - طبعة ١٦١٨.

(٣) انظر الاستشهاد رقم ٥.

وكنا قد أوحينا فيما قيل فى موضع آخر، إلى أن الأمر قد يتعلق هنا بـ تلك القاعة الكبيرة (بهو الأساطين) التى كانت توجد فى المعابد^(١).

ويمد "ديودور الصقلى" هو أقدم مؤرخ بعد "هيرودوت" يكتب عن مصر. ويتحدث باستفاضة عن طيبة. وقد احتفظ لنا بتفاصيل دقيقة للغاية عن آثار مصر وعلى وجه الخصوص آثار عاصمتها القديمة، تلك التفاصيل المستمدة من حوليات الكهنة نفسها.

ولما كان يرغب أن يطلع الناس على كل ما تحويه هذه البقعة من عجائب؛ فلم يستطع أن يهمل أكبر هذه المجائب وأفردها على الإطلاق، ألا وهى المعبد الرحب الذى قمنا بوصفه، ولذلك فهو يتحدث عنه مستخدماً أفخم التعبيرات حتى يتمكن من وصف الحماس المستوحى من رؤية ذلك الأثر الضخم.

وهكذا كان يوضح فكرته عن هذا الصرح وعن طيبة بوجه عام فى القسم الثانى من الكتاب الأول لتاريخ طيبة^(٢)، قائلاً :

"لقد علمنا أنه ليس فقط الملك "بوزيريس" بل وعدد كبير من الملوك الذين جاءوا بعده كانوا قد تعهدوا بتوسيع وتجميل طيبة. فلم يحوى فى أى مدينة بالعالم سواها هذا الكم من القرايين الرائعة المصنوعة من الذهب والفضة والعاج. فكانت مليئة بالتماثيل الضخمة والمسلات أحادية الحجر، ومن بين الصروح الأربعة المقدسة الشامخة هناك - التى تبهر الناس لكبرها وجمالها - واحد فقط وهو أقدمها يبلغ عرضه ثلاث عشرة غلوة - ويبلغ ارتفاعه خمسة وأربعين ذراعاً، ويبلغ سمك جدرانه أربعة وعشرين قدماً".

وأضافة إلى هذه البروعة فى البناء كانت هناك القرايين بثرائها الشديد التى كانت تخصص للآلهة، فكانت تثير الإعجاب ليس فقط لفخامتها بل لجودة صناعتها.

(١) انظر وصف مقبرة أوسيماندياس - القسم الثالث لهذا الفصل.

(٢) انظر الاستشهاد رقم ٢ .

وبقيت الصروح إلى عهد غير بعيد، لكن الذهب والفضة والماج والأحجار الكريمة؛ كانوا قد سرقوا في الوقت الذي أحرق فيه "قمبيز" معابد مصر. فهذا هو ذا الوقت الذي قام فيه الفرس ببناء قصور "برسيبوليس" الشهيرة، وقصور "سوس"، وقصور بعض المدن الأخرى في "ميدي". وذلك بعد أن نقلوا كل هذه الكوز إلى أسيا مصطحبين - معهم- بعض العمال المصريين.

ومن الصعب ألا نتعرف على المعابد التي قمنا بوصفها ضمن مجموعة الصروح التي كانت لاتزال تزين طيبة في عهد "ديودور"، فهذا المؤلف يحمى أربعة منها، ومن المحتمل أن يكون قد رأى بعينه معبد الكرنك والأقصر ومدينة هابو، وصرح ميمونيوم^(١) الضخم، الذي تعرفنا على بقاياها أو مقبرة أوسيماندياس^(٢) التي يصفها المؤلف في موضع آخر وصفاً فضفاً ودهيقاً في نفس الوقت.

وقبل أن نناقش بقرة ديودور، سوف نلفت النظر إلى أن : هذا المؤرخ يميل إلى أن يطلق اسم "معبد" على بعض الصروح التي نرى أنها لابد أن تلقب بالقصور، وذلك للأسباب التي أعطيناها سابقاً في وصفنا.

وقد سبق أن أتاحت لنا فرص عديدة كي نلاحظ الصلة التي كانت عند المصريين بين الدين وكل ما يتعلق بشخصية الملوك المقدسة، حتى إنه لا يبدو لنا غريباً أن يطلق قدماء المؤرخين - بل وحوليات الكهنة أيضاً - على القصور التي كان يقيم فيها الملوك لقب "صروح مقدسة".

ويعد معبد الكرنك - بلا نزاع - من أكبر وأهم وأروع الصروح التي لاتزال قائمة بطيبة. فهو يحوى أكبر كم من التماثيل الهائلة والمسلات.

إذاً فيستحيل أن نختلف على الدلالة التي أعطاها إياها ديودور. ومن جهة أخرى سوف نرى أن القياسات التي يذكرها، تتطابق جيداً مع تلك التي أخذناها لمعبد الكرنك.

(١) انظر وصف التماثيل الكبيرين في طيبة - القسم الثاني من هذا الفصل .

(٢) انظر وصف مقبرة أوسيماندياس - القسم الثالث من هذا الفصل .

إن ديودور يقدر عرض الصرح الذى يصفه بـ ١٣ "غلو". وبما أن مصدره هو الحوليات المقدسة فليس من الممكن أن تكون القياسات التى يستخدمها سوى قياسات تستخدم حقاً فى البلد الذى يتحدث عنه. فالأمر يتعلق هنا بوحدة "الغلو" التى تعادل ١٠٠ متر، وهى التى أجمع العلماء^(١) على أنها وحدة مصرية.

وعندما نقرأ النص بانتباه فسنوف نرى أنه لاشك أن المحيط الذى يشار إليه هو محيط صرح واحد وليس محيطاً لمكان مسور قد يحوى آثار عديدة.

وكذلك فإن الثلاث عشرة غلو لا يمكن أن تنطبق على ذلك المكان المسور المصنوع من القرميد الذى يضم أكبر جزء من آثار الكرنك والذى يبلغ محيطه ٢٢٨٤ متراً، بل إن هذا القياس يشكل بالتأكيد محيط معبد الكرنك والآثار التى لها صلة مباشرة به مثل طريق أبى الهول الذى يسبق المدخل الرئيسى غرباً، وكذلك الأطلال التى تمتد حتى البوابة الشرقية.

والحال أنه إذا قمنا بقياس محيط الصروح الموجودة فى هذه الحدود، متبعين جميع المحيطات مع تخيل إعادة الحوائط التى تكاد أن تكون تحطمت بالكامل والتى لا نرى منها سوى بقايا بشرق المعبد، سوف نحصل على مسطوحاً يساوى ١٣٠٣ متراً^(٢)، وهو ناتج لا يتناقض مطلقاً مع تقدير ديودور (١٣ غلو).

(١) انظر الملاحظات المبدئية والعامة التى كتبها السيد جوسكلان فى مقدمة ترجمة استرابون . انظر أيضاً كتاب "مذكرات عن مصر" لدانفيل .

(٢) هذه هى الأبعاد :

٩,١٠ متر	طول العمود عند البوابة الغربية
٢٥٦ متر	طول الجانب الشمالى من المعبد
٩٨ متر	طول الجانب الغربى من المعبد
٢٥٦ متراً	طول الجانب الجنوبي للمعبد
٢٨ متراً	الجانبين الشرقى والغربى
٢٨ متراً	
٩٩٩,١٠	إجمالى محيط البناء
٩٢	الجانبين الشمالى والجنوبى للأبنية الشرقية
٩٢	
٦٠	بالنسبة لجانبى ممرات أبى الهول
٦٠	
١٣٠٣,١٠	

ونلاحظ بوضوح أن محيط الصروح باستثناء طريق أبي الهول والأطلال الشرقية يساوى تماماً ١٠٠٠ متر أى عشرة غلوات. وما تستخلصه من هذه المناقشة أنه علينا أن نعتبر القياس الذى أعطاه ديودور لمعبد الكرنك قياساً صحيحاً وأنه أوشك أن يتيح لنا إذا لزم الأمر معرفة حدود البناء إذا لم توضحها الأنقاض الباقية بصورة دقيقة

إلا أنه من المؤسف أن نعلم أن هذه الحدود لم تظل بكر وإلا توافرت لدينا الآن وسيلة أكيدة لمعرفة الطول الحقيقى للقلوة.

وخصص ديودور لجدران المعبد ارتفاعاً يبلغ ٤٥ ذراعاً. ولئن يمكننا التحقق من هذا القياس، إلا إذا علمنا عن أى أجزاء البناء كان يتحدث، لأن ارتفاعاتها متغيرة إلى حد كبير. ورغم ذلك فسوف نلفت النظر إلى أن الـ ٤٥ ذراعاً - والى تعادل ٢٤ متر^(١) - تتناسب جيداً مع ارتفاع الجزء الذى يحوى الأعمدة الكبيرة، ولا يمكننا أن نتحقق أكثر من القياس الذى أعطاه المؤرخ لسمك الحوائط والذى يعادل ٢٤ ذراعاً لأن هذا السمك متغير أيضاً.

ويعد ديودور معبد الكرنك أقدم الصروح فى طيبة ونرى أن الملاحظات التى أثبتناها خلال عملية الوصف والتى تتعلق بأسلوب البناء وإنشاء هذا الأثر تتوافق كلها مع رأى مؤلفنا.

وإذا وثقنا بقول ديودور فإن الفرس فى غزوهم المنفج لمصر، كانوا قد انحصروا فى تجريد معبد طيبة من الذهب والفضة والعاج والأحجار الكريمة التى كانت تزيهه، وكذلك الفنون؛ فقد تم تدميرها فى موطنها الأصلى على يد هذه الشعوب وسياساتهم الهمجية.

وبالرغم من ذلك فكانوا قد أحبوا العمارة بمصر^(٢)؛ لكنهم لم يقدرُوا على نقل التماثيل الضخمة والمسلات التى كانت فى طيبة إلى فارس.

(١) إن مقياس ٤٥ ذراعاً يساوى ٢٤,٣٩ متر والذراع هنا هو ذراع مقياس النيل بالقاهرة الذى يساوى ٥٤٢,٠٠ ... أما إذا استخدمنا ذراع مقياس النيل بجزيرة الفتين الذى يساوى ٥٣٧ - فمقياس ٤٥ ذراعاً يساوى ٢٣,٧٢ متر.

(٢) إذا جمعنا بين نس ديودور الصغرى الذى يتعلق بتقارير الزائرين والرسوم التى أعطونا إياها التى نفس أطلال برسيبوليس؛ هسيتيين لنا أن الفرس لم يقوموا بتقليد الآثار المصرية. انظر الكتاب: كورناى، ولوبرويان، وشارادان وغيرهم.

إن هذا التعمد الجريء كان لابد وأن يتم من قبل أكبر شعب فى العصور القديمة. وكان على روما أن تتجمل ببقايا الروعة المصرية، معتقدة أنها تصنع مجدها عندما تنزع من مصر أعمدتها ومسلاتها الضخمة أحادية الحجارة، وحتى تكون لدينا فكرة صحيحة عن عظمة طيبة علينا أن نعيد فى ذهننا وسط آثارها العظيمة الباقية، فكل تلك المسلات التى تزين روما اليوم كانت تلك التى ترقد وسط حطام عاصمة العالم القديمة.

ووفقاً للترتيب الزمنى، يلى استرابون ديودور مباشرة. فقد جاب مصر حتى حدودها النائية مصطحباً أليوس جالوس، الذى كان حاكماً لها فى السنوات الأولى للعهد المسيحى فهو يتحدث عن هذه البقعة بالتفصيل، وعن طيبة بصفة خاصة فى فقرات كثيرة فحصرناها من قبل^(١). وفى عهده كانت كل هذه العاصمة شبه محطمة؛ إلا أنه يشير إلى وجود عدد كبير من المعابد التى قام قمبيز بتدميرها فهو يقول^(٢) : "إننا لم نعد نرى بها سوى بضعة منازل متناثرة تشكل ضياع صغيرة، ويقع جزء طيبة الذى لايزال يمثل اسم المدينة ناحية الجزيرة العربية". لا يمكننا أن نشك أن المدينة التى يشير إليها سترابون تقع فى نفس مكان الكرنك^(٣).

وربما نجد أن هذا المؤلف يختصر كثيراً ويتحدث بتموض شديد عن مدينة لايزال بها آثار مهمة كبيرة ولكنه أضاف إليها - إذا صح القول - موضوع عين شمس حيث يعطى معلومات مفصلة عن أبنية مصر الكبيرة حتى بدت هذه المعلومات أنها نتاج للملاحظات المؤلف عن عين شمس؛ وليس عما رآه فى طيبة بصفة عامة، وفى الكرنك بصفة خاصة. إن اسم طيبة^(٤) الذى استرجعه فى الفقرة التى يتعلق فيها الأمر بعين شمس، يثبت أن سترابون كان قد قدم للفكر عاصمة مصر القديمة عندما دون هذا الجزء من كتابه.

(١) انظر وصف الممنونيوم - القسم الثانى - والشرح الموجود فى آخر الفصل .

(٢) انظر نص استرابون المذكور - رقم ٥ ، فى نهاية القسم الثانى.

(٣) انظر الشرح فى نهاية الفصل .

(٤) انظر الاستشهاد رقم ٣ فى نهاية هذا القسم .

فهذا هو المكان الذى لابد أن يوضع فيه هذا الوصف لصرح مصر المقدسة، وهذا هو ما يميل إليه بصفة خاصة، وأن الفقرة التى تم استرجاع الوصف فيها كانت دائماً تترجم بطريقة غير صحيحة حتى أصبحت غير مفهومه تقريباً لمجرد أن المترجمين لا يعرفون الآثار قط أو لا يلمون بها إلماماً كافياً.

إن السيد كاترمير هو الذى - قام بتفسير هذه الفقرة بصورة مرضية وذلك فى مقالاته عن العمارة المصرية، بما أنه شأنه شأن الآخرين، فتقصه مراجع دقيقة وخاصة عن الآثار المصرية وتنقصه الرسوم التى تقدم عنها شكلاً دقيقاً. فقد قدم ترجمة غير كافية. إلا أننا لانتباهى بأننا نزيل جميع الصعاب ونقدم ترجمة خالية من الاعتراضات فما ههنا إلا بيان الفائدة من ملاحظتنا الخاصة عن الآثار نفسها وإخفاء بعض الصعوبات التى يقدمها نص استرابون.

ويقول استرابون^(١): إننا ندخل فى ممر مبلط عرضه بليثرونه ويبلغ طوله ثلاثة أضعاف أو أكثر قليلاً. ويسمى هذا الطريق بالمنتزة المشجر وفقاً لمقولة كاليماك: هذا المنتزة مخصص لأنوبيس. وعلى امتداد هذا الطريق نجد على الجانبين تماثيل من الحجارة لأبى الهول، تبلغ المسافة التى تقصل بينها عشرين ذراعاً أو أكثر قليلاً بحيث تشكل صفّاً عن اليمين والشمال.

وبعد هذه التماثيل يأتى مدخل كنيز للمعبد وإذا تقدمت للأمام قليلاً فستجد مدخلاً آخر بل ومدخلاً ثالثاً أيضاً.

ولكن عدد المداخل والتماثيل ليس ثابتاً، فهو يختلف باختلاف المعابد، تماماً مثل طول وعرض المنتزهات.

وبعد المدخل يأتى المعبد ذو رواق كبير يستحق الذكر قدس الأقداس ذو أبعاد قليلة نسبياً. ولا يحتوى هذا المعبد على أية تماثيل، وإن وجدت فهى لاتمثل أشخاصاً بل تمثل بعض الحيوانات، ومن كل جانب من الرواق يرتفع ما يسمى بالصرح، وهو عبارة عن حائطين يرتفعان بنفس ارتفاع المعبد، وتقفصل بينهما

(١) انظر الاستشهاد رقم ٤ فى نهاية هذا القسم .

مضافة تزيد قليلاً عن عرض أساساته، لكن بعد ذلك تقترب واجهتهما باتباع خطوط متحدة الاتجاه، حتى ارتفاع يصل إلى خمسين أو ستين ذراعاً.

وعلى هذه الحوائط توجد رسومات كبيرة منقوشة تشبه الرسوم الأثرورية، وهى تلك التى صنعها اليونانيون من قديم الأزل. وهامى ذى الترجمة شبة الحرفية لفقرة استرابون، فهى مطابقة لقواعد اللغة وحتى تتأكدوا من أنها تتناسب مع آثار مصر القديمة: «ليس عليكم إذا جاز التعبير إلا أن تلقوا نظرة على الرسوم التى جئنا بها».

ولما كان استرابون ينوى أن يقدم وصفاً قد يتناسب مع جميع الأبنية المقدسة التى رآها بمصر فلا يجب أن نتوقع وجود كل الأجزاء التى يشير إليها فى تكوين المعبد الواحد. فعلى سبيل المثال من المحتمل أن تكون مدينة عين شمس وفقاً لما تبقى منها خالية تماماً من أية مساحة قد تحوى صرحاً مقدساً بهلحاته لكننا سوف نرى جميع الأجزاء التى يشير إليها استرابون فى مختلف الآثار التى سوف نتعرض لها.

وتذهلنا حقيقة ذلك الوصف الذى ذكر لتوه بوجه خاص فى الكرنك والأقصر اللذين يقيمان فى الجزء الذى أعلن فيه المؤرخ الجغرافى وجود مدينة تدعى ديوسبوليس لأنه بالرغم من عدم التعرف على الأجزاء التى أشار إليها سترابون فى الصرح بذاته فإن مجموعة الإنشاءات توضحها تماماً.

وقبل أن نذهب بعيداً سوف نلفت النظر إلى أن سترابون، شأنه شأن ديودور، يطلق لقب صروح مقدسة ومعابد^(١) على آثار ديوسبوليس أو بمعنى آخر آثار الكرنك والأقصر فهو لا يميزهم كما فعل فى الفقرة التى يتحدث فيها عن أبيدوس^(٢) والمتاهة؛ بل وعن ميمونيوم طيبة حيث أطلق عليهم لقب قصور ومسكن الملوك. ولاشك أن هذا يرجع إلى وجود خلوة صغيرة فى صروح الكرنك والأقصر تبدو كالمعبد، وهذا نظراً لدقة بنائها واختيار لوازيمها وثرأ تماثيلها.

(١) انظر نص " استرابون " المذكور فى نهاية القسم الثانى من هذا الفصل .

(٢) انظر الاستشهاد رقم ٥ .

وقد أقام فيه الملوك عندما كان حكام مصر حكاماً أهليين، بينما استطاع الكهنة الاستيلاء عليه وتخصيصه للعبادة فقط تحت حكم الفرس والبطالة والرومان.

وقد تم إرساء هذا الرأي، خاصة أن طيبة لم تكن تعتبر منذ وقت طويل عاصمة الإمبراطورية المصرية. فقد قدموا إلى استرابون صروح الكرنك والأقصر على أنها معابد حيث لم يكن يسمح بدخول الأجانب إلى المعابد.

ومن جهة أخرى، كيف نفترض أن الملوك الذين كانوا يحظون بتوقير واحترام كبيرين من قبل المصريين، لم يقيموا على الإطلاق في قصور يمثل هذه المساحة والبذخ، وبخاصة أنها قصور دائمة وباقية تماماً مثل المعابد التي كانت تشيد من أجل الآلهة؟

إلا أن هذا هو الافتراض الذي علينا أن نقر به إذا لم نكن نريد أن نرى سوى معابد في الصروح الباقية بمصر وبخاصة طيبة، لأننا لا نؤيد هذا الرأي الغريب الذي يدعيه بعض السائحين، ألا وهو أن القدماء المصريين لم يشيدوا صروحاً إلا من أجل الآلهة وأن الشعب كله كان يقيم في خيام منصوبة حولها.

وإذا نظرنا إلى الخريطة الطوبوغرافية للكرنك فسوف نتعرف على الفور على الأجزاء المختلفة التي تتألف منها صروح مصر المقدسة.

و أولاً قد يكون من الصعب ألا نرى المنتزهات بصفوف التماثيل في ممرات الكباش^(١) وممر أبى الهول التي تسبق المداخل والمعبد الكبير بالجنوب والمدخل الرئيسى للمعبد الذى يقع غرباً والأطلال التي تقع شمالاً.

ويقول استرابون إن المنتزهات كانت مبلطة وهذا هو ما استطعنا التحقق منه في ممر^(٢) أبى الهول في الشمال أما بالنسبة لباقي الممرات _ فإذا كنا قد خلصناها من الانقراض التي كانت تحتها _ لوجدنا البلاط الكبير المستخدم في تبليط تلك الممرات.

(١) انظر خريطة الكرنك الطبوغرافية . الخريطة رقم ١٦ . المجلد الثالث .

(٢) انظر فيما سبق .

إن اختلاف الممرات الذى أشار إليه استرابون، وبخاصة المنتزهات، يظهر أيضاً فى المرض الحالى لممرات أبى الهول وبالفعل يبلغ عرض مداخل المعبد ١٦ متراً وممر الكباش ١٢ متراً أمام الباب الجنوبي، و٢٧ متراً أمام العمود المربع للمعبد والممر الجنوبي ١٥ متراً، والممر الشمالى ٢٠ متراً.

وجميع هذه المروض أقل من بلثرونة، أما بالنسبة للمسافة بين تماثيل المنتزهات والتي تبلغ ٢٠ ذراعاً كما قال سترابون فهي لا تتناسب مطلقاً مع المسافة الحالية التى تفصل بين تماثيل الممرات، لأن العشرين ذراعاً التى يحددها مقياس النيل فى الفنتين تعادل عشرة أمتار ونصفاً، وبينما تقدر المسافات بين التماثيل بـ ١٠/١٠ فى الممر الغربى للمعبد وبـ ٢٩/١٠٠ فى ممر الكباش و٢/١٠٠ أمتار و٥٠/١٠٠ فى ممر المداخل، وبـ ٧٨/١٠٠ فى الممر الصغير الذى يسبق عمود المعبد الكبير بالجنوب.

ودعنا نحاول الآن أن نعرف بوضوح ما يسميه استرابون بمداخل المعبد فى الآثار المصرية، فهذا اللقب به بعض الغموض، وهذا أمر طبيعى، فيجب أن نلاحظ أن استرابون وصف العمارة المصرية بمصطلحات خاصة للعمارة لدى اليونان.

فليس من المدهش أن نجد بعض الغموض فى التطبيق الذى قام به. وبالتالي فعلينا أن نعتبر تعبيراته مصطلحات للمقارنة، وحتى نقوم بتطبيقها فمن الضروري أن نبحث داخل الصروح اليونانية عن الأجزاء المشابهة للأجزاء التى رآها الكاتب.

إن كلمة "مداخل" تعنى فى الأصل ما قبل البوابة، وبالتالي من الممكن أن تشير إلى ما يوجد أمام باب الدخول؛ ونحن نعلم أن اسم "مدخل" قد أطلق على قلعة أثينا التى كان منيسكليس قد زينها بالأعمدة.

فلذلك لا يمكن أن يشير إلا للأبواب التى كانت هى مقدمه القلعة أو للأروقة المزينة بالأعمدة التى كانت تسبق هذه الأبواب أو على الأرجح لمجموع الأروقة والأبواب معاً.

وإذا اتفقنا على هذا التعريف الأخير فسوف نصدق بكل سهولة أن استرابيون أراد أن يطلق اسم "مدخل" أولاً على الأعمدة والصروح المعزولة، وغالباً على مجموع هذه الصروح الأخيرة مع صفوف الأعمدة أو الأبنية الأخرى التي كانت تشكل أفنية عليه أن يمر بها أولاً قبل الوصول إلى الصرح الرئيسي.

وكذلك فإن معبد الكرنك^(١) وفقاً لاسترابيون أو شك أن يكون لديه منتزه وأربعة مداخل مكونة من تلك الأعمدة وتلك الأفنية التي قمنا بوصفها، وبالقرب منتزة آخر ومدخل واحد ولكنه صمم ليكون للمعبد الكبير، وبالجانب منتزه واحد ومدخل واحد. وكادت أطلال الشمال أن تسمح بوجود بقايا منتزه ومدخلين.

ويمكننا أن نطبق هذا التعريف بسهولة على صروح طيبة الأخرى وكذلك صروح جميع المعابد الأخرى بمصر القديمة. وهكذا؛ ففي إدفو^(٢) لا يوجد أى أثر للمنتزه الذى كان لابد على الأرجح أن يسبق المعبد الكبير لكن مدخله ظل فى أبهى حالاته.

وفى دندرة مازال يوجد مدخلان^(٣)، وفى هذا المكان على وجه الخصوص لانستطيع أن نختلف على تطبيق لفظ مدخل فإننا نجده بالفعل منقوشاً باللغة اليونانية على إحدى الصروح التى كانت تقود إلى المعبد، وهذا النقش يثبت إهداء المدخل إلى إيزيس وإلى الآلهة المبهجة فى التقسيم الإدارى فى دندرة^(٤) وبعد عبور جميع المداخل سنصل إلى المعبد الذى يحتوى على رواق ومقصورة.

وليس هناك أدنى شك فى أن استرابيون يطلق هنا اسم معبد على المعبد بأكمله بما فيه الرواق؛ لأن هذا هو المكان الذى كان يمكن أن تقام فيه الشمائر الدينية الغامضة التى كانوا يريدون إخفاء طقوسها عن الأنظار.

(١) انظر اللوحة رقم ١٦ . المجلد الثالث .

(٢) انظر اللوحة رقم ٥٠ . المجلد الأول .

(٣) انظر لوحات دندرة . المجلد الرابع .

(٤) انظر وصف آثار دندرة .

إن ترتيب بقية الأفكار التى تعبر عنها الكلمات نفسها تؤكد ذلك أيضاً. ومن جهة أخرى فالفكر هو الذى سيأتى فى المرتبة الأولى لدى الذين سيرون معابد مصر.

إن كلمة "مقدمة الهيكل" أو رواق تحمل معناها إلا وهو ما قبل المعبد. وكان اليونانيون يطلقون هذا الاسم على الواجهة المزينة بالأعمدة التى كانت تمثل جزءاً من مجموعة الألواح الفنية التى كانت تحيط بالمعبد.

وأما عندنا فتكون البوابة للتزيين، ويكون الرواق للاستخدام. وعند المصريين وبالرغم من أن "مقدمة الهيكل" تشكل جزءاً من الكل؛ فكان يمكن أن يمد صرحاً بذاته يقع فى المقدمة، وهذا هو على أى حال ما ينتج عن إنشاء معابدهم، وبالفعل فإن الرواق يتوافق مع بقية المعابد والحوائل التى لم تكن بينه وبينها صلة أحياناً.

وإذا قمنا بفصل ما يتبقى، فسيشكل مجموعة كاملة ومتناسقة ومتصلة، ويمكننا أن نجد فيها كماً الداخلى إلى المعبد، كذلك هو الحال بالنسبة للمعبد الذى يمد متناسباً مع الحجرات المحيطة به.

وإذا قمنا بإلغائها كلها، فسيبقى صرح صغير متكامل حوائطه الخارجية ومنحدرة ومغطاه بالزينة، ويملؤها الكورنيش والشريط المصرى، وسيكون باختصار فى كلمة واحدة مصلى صغير.

وسنحاول أن نصدق بناء على ذلك أن المصريين عندما كانوا يشيدون صرحاً مقدساً كانوا يبدعون ببناء قدس الأقداس ثم الحجرات المحيطة به.

وانهم وفقاً لدرجة الأهمية التى كانوا يعطونها لشيء ما؛ كانوا يضيفون بالتتابع رواقاً ثم مدخلاً أولياً ثم ثانياً، بل وثالثاً أيضاً؛ وهذا قطعاً ما ينتج عن مقارنه بناء الصروح المصرية ووصف استرابون، وحتى يختم المؤرخ الجغرافى تعريفه "لمقدمة الهيكل" أو الرواق يضيف قائلاً:

"إن من كل جانب ما يسمى بأجنحته، وهذه التسمية " PTERES " لها معنى متسع للغاية^(١)؛ ففى المعابد يبدو أن الأجنحة تمثل كل ما فى الجوانب سواء كانت أعمدة أو أسوار، وسواء كانت هذه الأعمدة بالداخل أو بالخارج.

وفى أبنية اليونان التى كانت تحيط بها أعمدة منفردة كانت الأجنحة - هى بالأخص - صفوف الأعمدة الموضوعة على جانبي الصرح هى تقوم مقام الأجنحة فى هيئة الطير^(٢). إن المعابد المصرية الصغيرة (الماميزى) تشبه تماماً الأبنية اليونانية فى هيئتها.

وإذا كان الموضوع يتعلق هنا بتلك المعابد، فلن يكون هنالك صعوبة فى تطبيق كلمة أجنحة. لكن من الواضح أن سترابون لم يستمع إلى الأحاديث عن معابد مصر الكبرى.

والحال أن تلك المعابد تختلف تماماً فى هيئتها عن الصروح اليونانية - على الأقل - فيما يتعلق بالرواق.

ففى بعضها تحيط الأعمدة بالحوائط وفى البعض الآخر تحيط الحوائط بالأعمدة. فإذا أردنا تطبيق كلمة أجنحة على الأروقة المصرية؛ فلن يفلح هذا إلا بالنسبة للحائطين الجانبين اللذين يحيطان بهما.

وإن الحرف " T " الذى يتخذ شكله خريطة المعابد يؤكد لنا هذه النتيجة، وبالفعل فهذا الشكل يمكن أن يمثل من نواحى أخرى هيئة عصفور بسيط أجنحته.

ومن جهة أخرى يبدو أن سترابون أراد أن يزيل أى شك فى إمكانية تطبيق هذه الكلمة، عندما أضاف أن الأجنحة عبارة عن حائطين يرتفعان بنفس ارتفاع المعبد وتقتصل بينهما مسافة تزيد عن عرض أساسات المعبد.

ومما لا شك فيه أن سترابون أراد أن يشير بهذه العملية إلى تنوء الرواق من الجهتين من بقية الصرح، لأن الآثار المصرية ترتفع على مصاطب^(٣) تتحدر من

(١) انظر كتاب " فن العمارة " للفيتروف، ترجمة بيرو . صفحة ٦٤ . ملاحظة ١ .

(٢) انظر لوحات فيلة وإدفو وندرة . مجلد ١ و ٤ .

(٣) لقد وجدنا هذه المصطبة فى معبد ندرة .

فوقها الحوائط الخارجية. فابتداء من هنا تقترب الحوائط الجانبية المتباعدة بعضها عن بعض.

الم يصف المؤلف هذه الحالة بشكل رائع عندما قال : إن واجهات الأجنحة يقترب بعضها من بعض من خلال خملوط متحدة الاتجاه حتى ارتفاع يصل من خمسين إلى ستين ذراعاً ؟

إن هذا الارتفاع بالرغم من عدم وضوحه فى قول استرابون، يمكن ألا ينطبق على شيء سوى الأروقة ولن تكون هناك جدوى من محاولة إيجادها فى موضع آخر، حتى فى الأعمدة المربعة لأنه فضلاً عن أن هذا الارتفاع لا يتناسب مع الأبنية التى يصل ارتفاعها إلى ٥٠ متراً، فإننا نرى بسهولة من خلال ترتيب وتسلسل الوصف أن المؤلف قد جاء مسبقاً بكل ما يريد أن يقوله عن المداخل، وأنه لا مجال هنا لأن يكون الحديث عن شيء آخر سوى المعبد ورواقه.

وأخيراً وحتى يكمل استرابون وصفه، أضاف أن الرواق مزينة بتمائيل كبيرة مشابهة لتمائيل والأشخاص التى رسمها اليونان من قديم الأزل.

وهذا بالفعل ما نستطيع رؤيته على الحوائط الجانبية و الأروقة، فالأجزاء العلوية منها مزينة بنقوش أحجامها اعتيادية، نرى بها أغلب الأشخاص جالسة، لكن الأجزاء السفلية مزينة بأشخاص واقفة وأحجامها كبيرة جداً.

وعلى أى حال هذا هو ما تحققنا منه فى دندرة، ولم نتمكن من القيام بذلك فى إدفو وإسنا بسبب الرديم.

إن تطابق الوصف مع الأشياء الموجودة وكل الاحتمالات تؤكد جميعها تسمية " مقدمة الهيكل " التى أطلقت على هذا الجزء من المعابد المصرية التى نتأملها لكن إذا كان هناك بعض الشك فسوف يحينه وجود هذا النقش على المقولة التى بها الأفريز على رواق معبد دندرة.

وبالفعل فهذا النقش يقدم تقريراً عن إهداء الرواق تحت اسم " مقدمة الهيكل " (١) وعبر الرواق كدنا نصل إلى المعبد الصغير، وهذه الكلمة التي تعنى إسطبلاً أو حظيرة فى اللغة اليونانية تعبر تماماً عما أراد أن يشير إليه المؤلف، لأننا نعلم أنه فى أغلب الأحيان يكون رمز عبادة المصريين حيواناً حياً أو تمثاله . وكان المعبد مساحته صغيرة، وإذا نظرنا إلى مساحات معابد طيبة وإدفو ودندرة ؛ فنسجد بالفعل أن المعبد ليس كبيراً .

ودائماً ما يكون على شكل مستطيل طوله يساوى ضعف عرضه وهى نسبة يبدو أن المصريين كانوا يميلون إليها ؛ بل إنه من المحتمل أن يكون وصف سترابون للمساحة بأنها صغيرة، يتعلق بهذا الشكل المستطيل .

وإذا أخذنا بالمعنى الذى يدل عليه تركيب هذه الكلمة فنسجد أنه يشير إلى شيء تم تصغيره إلى نسبة الصحيحة، وتعد المعابد خلوات منعزلة وسرية كانت تقام بها خفايا شعاثر الديانة المصرية .

ويؤكد ذلك (٢) وجود القنوات تحت بلاط هذه المعابد وبالجدران المحيطة بها، وعندما قال استرابون إن المعابد لم تكن منحوتة على الإطلاق أو أن الذهب الذى بها لم يكن يمثل أية رسومات لأشخاص ؛ كان بالطبع مخطئاً، أو أن مصدره لم يكن صحيحاً .

وخلال فترة سفره إلى مصر كان الدين فى مراحل قوته، على الرغم من أنه كان قد تجرد من إشراقه وبهائه القديم .

وفى الحقيقة كما يقول هو بذاته (٣)، بدلاً من أن نقابل شخصية الكاهن الشهيرة، الذى يهب نفسه لدراسة الفلسفة والمعلوم الفلكية، كنا نقابل أشخاصاً لا نعرف عن الدين سوى الطقوس والقرايين، التى يحدثون الأجانب عنها .

(١) انظر النقش الموضح فى وصف أبنية معبد دندرة .

(٢) انظر وصف قبلة ومعبد دندرة .

(٣) انظر الاستشهاد رقم ١ فيما سبق .

ولكنه ليس من الثابت أن دخول تلك المعابد كان لا يزال محظوراً، لأنه إذا كان سترابون قد دخل فيها كاد أن يتأكد بنفسه أنها تحتوى على تماثيل لأشخاص، كما تحتوى على تماثيل للحيوانات.

وفى بقية الفقرة التى ناقشناها وحللناها لتونا، يتحدث سترابون عن الصروح التى كانت لاتزال فى عين شمس عندما جاب مصر.

والآن وقد تحطمت كلها ؛ لدرجة أننا لا نلمح أى أثر لأساساتها ؛ ورغم ذلك فإن التفاصيل التى يذكرها سترابون عن نوع العمارة التى كانوا عليها تتناسب كثيراً مع صروح طيبة، لدرجة أنه يبدو لنا ملائماً أن نبحث عن تلك التفاصيل، وهكذا يوضح المؤلف فكرته^(١) : " إننا نرى فى عين شمس صرحاً يتركز على عدد كبير من الأعمدة _ كما هو الحال فى منف _ ولكن طريقة بنائه غريبة ؛ لأنه باستثناء هذا العدد الوفير من الأعمدة العالية المتباعدة لانالاحظ بالبناء أى لمسة فنية، ولا نرى أى رسوم ؛ فهو بالأحرى عمل يشهد بجهود غير مجدية " .

ومن منا لا يتعرف فى هذا الصرح على تلك القاعات الكبيرة الممتدة حيث تركز الأسقف على غابات من الأعمدة بعضها يلتفت النظر لفخامتها وارتفاعها؟ لكن سترابون يتحدث هنا بلغة الانحياز، من أجل أسلوب بناء وآثار بلاده، إلا أننا لانريد أن ننكر براعة اليونانيين، فقد كانوا مقلدين موفقين، وقاموا بإخفاء الأشياء التى اختلسوها من المصريين بمهارة شديدة.

إن الأشياء التى قاموا بتقليدها تمد ابتكاراً حقيقياً، علينا أن نعتبرها عملاً عبقرياً، ولكن فى فن العمارة اليونانية يوجد جمال تعالى فيه سيادة العادات علينا، فهل ينتج عن ذلك أن يتجرد فن العمارة المصرى بالكامل من هذا الجمال ؟، وتلك الأعمدة الشاهقة والعديدة المرتبة والمزينة التى يبدو أن سترابون يمجتها التى تمير عن أشياء كثيرة، ألم تحدث لدى المشاهد انطباعات حية لا يمكن مقاومتها ؟

(١) انظر الاستشهاد رقم ٦ فى نهاية هذا القسم .

إن كلتا العمارتين اليونانية والمصرية لها جدارية مستقلة لا تضاهى. واستخدمت وسائل مختلفة لوضع تقاليد لم تكن فى الأصل تقاليدها، لقد تم نقل معبد يونانى بطيبة ومعبد مصرى إلى أثينا، ولم يكن لأى منهما علاقة بالمنشآت والتقاليد والمعدات الشعبية.

وحتى نبدى رأياً سليماً فى محتوى كتاب مثل هذا، يجب علينا أن ننتبه جيداً للأراء المسبقة التى تفرضها المادة علينا، لأنه ثبت أن العادة لها سيطرة مطلقة على حواسنا بوجه عام، وفى الفنون يظهر أثرها علينا بوجه خاص.

وهذا النوع من الأشياء لا يظهر لنا جيداً إلا من خلال المادة التى نراها بأشكال محددة، وبالنسبة للشئ الذى يشغلنا الآن ؛ نستطيع أن نضيف لما تقوله تجريتنا الخاصة بمد أن تصفحنا ودرسنا خلال ثمانية أشهر متتالية جميع آثار صعيد مصر وبعده أن نعودنا إذا جاز التعبير، على فكرة الضخامة والصلابة والروعة، التى توجه عملية تنفيذ الصروح المصرية، قد بلغنا الشيخ عبادة وهى مدينة شيدها الإمبراطور هادريان حيث وجدنا كل ما تبقى هناك على طراز العمارة عند اليونان. وسوف يصعب علينا أن نصف الانطباع المحزن الذى تركته تلك الآثار علينا.

إن هذه الأعمدة الكورنثية ذات الأبعاد المتناسقة، كانت تبدو لنا ضعيفة ونحيلة بعيدة عن أى صلابة، وتاجها الفنى الذى نال الاستحسان بحق كان يبدو لنا وكأنه يكشف عن تعقيد دون أن يكون به أى زخارف وكان يلزمنا بعض الوقت حتى نعود لمعادتنا القديمة وأذواقنا الأولى، وبالتالي فلا ينبغي بمد أن ننسب إلى العمارة المصرية نقص الأناقة أكثر من أن ننسب إلى العمارة اليونانية نقص الصلابة.

إن هذين الأسلوبين فى البناء تتوافر فيهما التقاليد العامة وكل منهما يبنى بالفرس الذى أنشئ من أجله فكلاهما نتاج لتأثير المناخ الذى شهد مولدهما وعادات الشعوب التى شهدت مجدهما.

إن العمارة اليونانية تجمع _ إلى أعلى مستوى _ بين الأناقة وجمال الأبعاد، أما العمارة المصرية _ ودون أن تتجرد من بعض هذه الأناقة _ تدل فى كل مكان على بساطة رفيعة وعظمة تدهش العقل.

وفى الحقيقة يصعب علينا أن نصدق كيف تم إرساء الرأى القائل بأن العمارة المصرية ليست إلا نتاجاً لفن فى مهده، فى حين أنها على النقيض من ذلك ؛ فإنها ثمرة لفن وصل - تقريباً - إلى حد الكمال بلا شك .

ولن يخطر ببال أحد - مهما كان - أن يشك فى صلابة الآثار المصرية، لأن هذه الصلابة نفسها - التى تم بالطبع تقديرها وحسابها - هى التى تجعلنا حتى يومنا هذا ندين بالإعجاب لهذه الآثار.

وإذا قمنا بمقارنة بين اليونانيين والمصريين من هذه الجهة، فسنجد أن اليونانيون لا يملكون فن التحدى فى إنشاءاتهم بالنسبة إلى عامل الزمن، على العكس بالنسبة إلى العمارة المصرية، التى خضعت لتأثيرات مناخ ملائم جداً لصيانة الآثار، وقد شيد اليونانيون صروحاً كبيرة ومدناً كاملة ؛ ولكنه لن يجدى اليوم أن يبحث عن آثار ذلك أو نحدد مكانها.

إننا نعلم أن اليونان قد استعاروا علم الأساطير من الديانة المصرية، ولكن كيف لم يتغير خيالهم الحى والمشتغل، وتأثرهم بمناخ جميل من هذه المقتبسات.

وقس على ذلك ما فعلوه بالعمارة المصرية، لكن تفاصيل هذا الموضوع لا نهمنا الآن.

وسوف نلفت النظر فقط إلى أن التباين بين الآثار اليونانية والمصرية يرجع إلى اختلاف المناخ الذى شيدت فيه، وإلى المزاج الخاص للشعوب التى شيدتها.

إن اليونانيين نشروا فى أبنيتهم المسحر والأناقة والذوق، فكانوا يملكون الحس فى ذلك إلى أعلى درجة. ويظهر المصريون فى كل مكان صرامة، وفى الأشكال فإنها تبدو وكأنها نتاج ضرورى لمطامع حاد بالفطرة مماثل إلى الكآبة البهيمية متأثراً بالمناخ لأنه ليس مستحيلاً أن يكون لمناخ وأرض بلد ما تأثير على مزاج سكانه.

وهذا لانراه ملموساً بأى مكان بالعالم مثل مصر. وبالفعل أين سنجد أقل تنوعاً فى مظاهر الطبيعة؟

أين سنجد سماء أكثر صفاءً أو أكثر جمالاً على الدوام وخيلاً أكثر جفافاً
وبيوسة لا يغيرها الزمن الذى يدمر كل شئ؟

أين سنجد بلداً محاطاً من كل جهة بصحارى أكثر بشاعة ؟

ماذا يوجد أكثر تماثلاً من مواقع مصر ؟

فدائماً ما يكون قرى متشابهة ترتفع على هضاب صناعية محاطة بالنخيل.

وبالرغم من ذلك، تختلف الظاهرة مرة واحدة كل عام، وقت الفيضان فتبدو
كل هذه القرى على الأقل بالوجه البحرى كالجزر التى ترتفع وسط بحر عميق.

ولاشك أن المنظر الذى يكون عليه عندئذ مهيباً ورائعاً. فنستسلم أولاً إلى
متعة الاستمتاع به، لكن رتابة المنظر تصبح مزعجة فى النهاية، إن القرون لم
تغير حالة الأشياء.

وما يحدث حالياً كان يحدث فى أقدم العصور. وإذا كان صحيحاً أن نتيجة
لتأثير المناخ فقد أصبح السكان المعاصرون لمصر جادين بالفطرة ومائلين إلى
الحزن والكآبة، فنستطيع أن نستنتج نفس الشئ لقدماء المصريين.

هل نستطيع أن نصدق بالفعل أن أسباباً طبيعية بتلك القوة لا تحدث دوماً
نفس الانطباعات على نتيجة التفكير ؟

إذا ؛ فليس هناك ما يدهش فى المظهر الحاد للقمارة المصرية.

وهكذا فالآثار المصرية تتميز بطابع خاص يختلف عن طابع الآثار اليونانية،
وليس من حقنا على الإطلاق أن نستنتج كما فعل سترابون، أن طريقة بنائهم
غريبة^(١).

ويقول سترابون إننا لا نرى أية رسوم فى الآثار المصرية. إلا إذا كان لا يريد
أن يطلق لقب رسوم على الألوان الملحقه بجميع المناظر.

(١) قد تطبق هذه المبارات على طرق البناء الخالية من الزخارف أوقد تنطبق على طرق البناء
الغريبة، إذ أنه من المعروف أن اليونانيين والرومانيين يصفون كل ما هو غريب بالبربرية. ومع ذلك
فإن باقى النص يبدو أنه يملن عن أن عبارات سترابون لا يمكن أن تؤخذ على أنها صحيحة .

فهذا ادعاء لم نر مثله من قبل، لأن بريق وحيوية الألوان التي توجد بالآثار تبهـر جميع الأنظار.

وصحيح أن الرسم عند المصريين الذي لا يتم إلا من خلال مزيج من الأصباغ المسطحة الفجة دون ظلال أو تدرج في الألوان، لا يمثل مطلقاً فناً متقناً، ولكن في النهاية هو فن في بداياته، ويدهشنا أن يضرب استرابون صفحاً عنه، ذلك السائح الدقيق والمراقب المتمرس.

الجزء الرابع

مقارنة بين المبانى الرئيسية بطيبة والكرنك بوجه خاص والآثار اليونانية والرومانية والمنشآت الحديثة

مهما كان حرصنا واهتمامنا بوصف الصروح المصرية ؛ فلما نستطيع أن نعتقد أنه من الممكن نقل الفكرة التى أخذناها عن هذه المواقع ؛ إلا أن هناك أشياء لا يمكن لرسم أو لوصف أن يترجمها . وبالطبع لا يمكن لشئ أن يحل محل رؤية الآثار التى تزيد من قيمتها آلاف الظروف المحلية . فلا شك أنه بوسع الرسوم الهندسية أن تطلنا على أبعاد وهيئة وتنظيم بنائها .

ولكنها لا تستطيع أن تعطى أفكاراً كافية عن الإنشاءات من جهة الأناقة والإبهار ، ولم نستطع أن نحكم على تلك الرسوم إلا بمقارنتها بمشروعات الرسوم التى صممت على هذه المواقع وكانت دهشتنا بالغة عندما لاحظنا بالمشروعات بعض الخفة فى بناء الصروح التى بدت ثقيلة وخالية من أية أناقة فى الرسوم الهندسية .

وعلىنا ألا نعتقد أن هذه النتيجة ترجع فقط إلى المنظور الخطى بل ترجع بالأحرى إلى المنظور الهوائى ، الذى تختلف نتائجه باختلاف المناخ ، إلى تناقض الضوء الشديد مع الظلال المجرأة .

إن هذا الذوق الرفيع والصليم والاعتیاد على الملاحظة قد جملا المصريين يقدرون كل هذه الأسباب وينسقون النتائج معها .

ويختلف المصريون فى ذلك عن اليونانيين والرومان الذين لم يهتموا مطلقاً بأبنيتهم عندما نقلوها إلى مصر مما أدى إلى تحول أصرحتهم إلى إنشاءات هزيلة وضميفة .

وبما أنه لا يوجد في الطبيعة شيء ذو قياس مطلق وأن العقل الإنساني لا يحكم على الأشياء التي يلاحظها ؛ إلا من خلال نسب معينة فيمكننا أن نكون فكرة صحيحة عن مساحة الأشياء المتشابهة وشأنها عن طريق مقارنتها بعضها وبعض، فيبدو لنا أن نقارن آثار طيبة وبالأخص آثار الكرنك بمباني أخرى شهيرة حتى لا نترك شيئاً يساعد على معرفة تلك الآثار.

وبالفعل لا يكفى أن نلث القراء إلى أن جميع معابد مصر القديمة تظهر في الكتاب على خد يمانى واحد وأن ساحة الكرنك الكبيرة على سبيل المثال تحوى جميع آثار طيبة. وهذه الملاحظة ليس من شأنها أن تذهل الذين لا يملكون أى مادة لمقارنة إنشاءات طيبة.

وحتى نصل إلى هدفنا فسوف نقارن أولاً آثار الكرنك بالصروح التى شيدها اليونان والرومان.

وقد تم تقدير هؤلاء منذ النهضة الفنية وكان الناس يسارعون فى طلبهم حتى أصبحوا إذا جاز التعبير كلاسيكيين. فيكونون بذلك جديرين بالدراسة، وعلى الرغم من ذلك ؛ هلنسنا نقترح هنا، أن نتناول أسلوب البناء المصرى المقارن بمختلف أساليب البناء الشهيرة، على نطاق واسع سيكون هذا موضوع عمل خاص^(١).

أن الآثار اليونانية، بحصر المعنى، تلك التى تم بناؤها تحت حكم بركليس فى الوقت الذى بلغ فيه الذوق الفنى أوجه كثيرة، وعندما كانت أثينا حرة ومزدهرة، لا يمكن مقارنتها مطلقاً من جهة المساحة بآثار مصر.

إن معبد تيزيه العتيق و الصروح التى كانت تتال التقدير من قبل القدماء مثل البروبيلية والبانتيون، لها مساحة ليست بكبيرة. إن هذا الصرح الأخير تم إنشاؤه تقريباً بنفس قياسات المعبد الجنوبي بالكرنك، ويبلغ طول كلاهما ضعف عرضهما.

(١) انظر دراستنا العامة عن فن العمارة .

إن الآثار اليونان القديمة، التي يتبقى منها أطلال في بستي، بوسيدونيا سابقاً، والتي ترقى - فيما يبدو - إلى عصر العمارة الجميل حيث لم يكن ذوق اليونان الصارم يسمح بأي زخرفة غير ضرورية، إن هذه الآثار لا تقارن، شأنها في ذلك شأن آثار أثينا، من جهة المساحة بالإنشاءات المصرية.

وفي القرن المزدهر لليونان، أنشأ الأثينيون على مساحات صغيرة معابد ذوقها راقى. لكن أثناء حكم الرومان، شهدت أثينا بناء أروع الصروح التي تتفرد ببقاء تنفيذها وتناسق جميع أجزائها وهي التي تضمنه فوق ذلك ذات أبعاداً هائلة. أن معبد الأولب يذكرنا بأحد أكبر الصروح الرومانية. ولا أحد يعرفه اليوم إلا من خلال الوصف الذي أعطاه له بوسانياس وفيستروف^(١). وفقاً لشهادتهم، كان هذا المعبد موضوعاً في مكان مسور كبير. فكان أحد الآثار التي من الممكن أن تقارن بالآثار المصرية - ومن المؤسف أن السائحين لم يفتروا على بقايا بالمكان تمكننا من عقد المقارنة.

وإذا تركنا أثينا لنمر بيلمير وبعليك، سنجد أطلالاً كثيرة لأثارها بلغت من الروعة حدّاً يجعلها تعد آخر جهد للقوى البشرية. قبل أن تشتهر عاصمة مصر القديمة. ومن منا لم تذهله - عند قراءة قصص السائحين - المجائب التي لاتزال تحويها تلك المدن التي كانت غاية في الازدهار قديماً والتهدم الآن؟.

إن معبد الشمس الكبير يوجد داخل مكان مسور يبلغ طوله ٢٤٦ متراً وعرضه ٢٢١ متراً، وكان به ٣٦٤ عموداً يبلغ قطر العمود متراً ٤٠ سم^(٢)، وطوله ١٥ متراً ونصف^(٣) وكانت تلك الأعمدة تسند ممراته الطويلة وأروقته الرحبة.

إن المعبد المدمر حالياً، يخلف حطاماً على مساحة يبلغ طولها ٧٠ متراً^(٤) وعرضها ٤٢ متراً^(٥)، ويتكون الرواق وأعمدة الواجهة من ٤١ عموداً كلها من الرخام الأبيض ويتجاوز ارتفاعها ١٦ متراً^(٦).

(١) انظر ترجمة بيرو مقدمة الكتاب السابع صفحة ٢١٩، والكتاب الثالث صفحة ٧٠.

(٢) ٤ أقدام و٤ بوصات.

(٣) ٤٨ قدماً.

(٤) ٢١٣ قدماً.

(٥) ١٣١ قدماً.

(٦) ٥٠ قدماً.

وليست القياسات الضخمة لتلك الآثار هي التي تثير الدهشة لكن ما يثيرها هي الروعة التي تكسو النقوش والإفاريز والأسقف المزينة التي كانت تمثل الزخارف الثرية التي تزين إطارات الأجزاء المعمارية والأبواب.

ومن جهة الذوق وصفاء الرسوم وتناسق الأبعاد، فليس لدى طيبة نقوشا تضاهي نقوش بلمير. لكنها تتفوق على بلمير باتساع المساحات المنقوشة به هي آثارها المتعددة.

إن معبد الكرنك، فضلاً عن الملحقات التابعة له مباشرة، يبلغ طوله ٢٥٨ متراً^(١)، وعرضه ١١٠ أمثراً^(٢). وهكذا فهو يتفوق كثيراً على معبد الشمس. ومن جهة أخرى، فما أكبر الاختلاف في طريقة ملء الفراغات !

كان معبد الشمس يظل وحده كما لو كان معزولاً وسط المكان الرحب أما جدران معبد الكرنك فتحجز سلملة من الصروح المتلاصقة، التي لا تترك تقريباً أى فراغ على مساحة ضخمة. إن بلمير تلفت النظر بوجه خاص بهمرات الأعمدة الطويلة أحادية الحجر، ونرى أربعة صفوف من هذه الأعمدة تشكل ممرات تتناسب مع الفتحات الثلاث لقوس نصر جميل للغاية.

وتشغل هذه الأعمدة مساحة يبلغ طولها ١٢٢٩ متراً^(٣)، حتى تصل إلى مقبرة رائعة، فهي تؤلف أروقة رحبة مزينة بعدد كبير من التماثيل والنقوش التذكارية. ولا يقل عدد هذه الأعمدة عن ١٤٥٠ عموداً ولا يتبقى منها الآن سوى ١٢٩ عموداً.

ويستطيع الكرنك أن يقابل ممراته المعقدة بتماثيلها بأكبر قدر من الروعة بتلك الممرات الموضوعة واحدة تلو الأخرى والتي تشغل ٢٩٢٥ متراً^(٤)، ومنهما واحداً فقط يبلغ طوله ٢٠٠٠ متراً^(٥)، ولا يقل عدد التماثيل به عن ١٦٠٠ تماثلاً، ويتبقى منه الآن ما يقرب عن ٢٠٠ تماثلاً .

(١) ١٠٤٢ قدماً.

(٢) ٢٣٢ قدماً.

(٣) ٤٠٠٠ قدماً .

(٤) ٨٧٧٥ قدماً .

(٥) ٦٠٠٠ قدماً.

وتحتوى تلك التماثيل الضخمة على مواد كبيرة. فقد تطلبت دون غيرها من كل أعمدة الأروقة الرحبة فى بلمير جهداً كبيراً للغاية.

وصحيح أن بلمير تبرز بروعة أيضاً أطلالاً أخرى هائلة وأعمدة عديدة من بينها عدد كبير أحادى الحجر لكن الكرنك أيضاً - الذى بها هو إلا جزء من طيبة - يشمل بقايا أخرى لمعابد وأبواب رائعة وأكثر من ٤٠ تمثالاً ضخماً أحادى الحجر، وبلمير عمودان نصر يبلغ ارتفاعهما ١٩ متراً^(١)، أما أعمدة الكرنك الكبيرة ف يبلغ ارتفاعها ٢٢ متراً^(٢) وهى تؤلف الممرات. وهناك أسباب أخرى تجعلنا نعظم من شأن طيبة:

وإذا حرصنا على إحصاء الآثار الموجودة على أرضها بدلاً من أن نركز على جزء معين من تلك المدينة الشهيرة. وبالفعل، فيوجد بها ما لا يقل عن ثمانى مسلات أحادية الحجارة، ومن بينها أريمة لاتزال باقية بأكملها، وكلها ارتفاعها هائل. وكذلك تجد بها ١٧ عموداً مريماً قياساتها ضخمة و ٧٥٠ عموداً تكاد تكون كلها بكر يتساوى قطر بعضها مع قطر عمود تراجان. ونجد حالياً بطيبة ٧٧ تمثالاً أحادى الحجر أو يعلن الحطام عن وجودها المؤكد.

وأصغر هذه التماثيل يتجاوز النسب الطبيعية، ويصل ارتفاع أكبرها إلى ١٨ متراً^(٣).

ويبلغ محيط الحطام فى بلمير ٥٧٧٢ متراً^(٤)، وهو ما يعادل تقريباً محيط حطام الكرنك. لكن كما قلنا من قبل، لم يكن الكرنك سوى جزء من طيبة التى يتراوح محيطها بين ١٤٠٠٠ و ١٥٠٠٠ متراً^(٥).

إن بلمير، شأنها شأن طيبة، لديها مقابرها التى تتباهى بروعتها. وهى عبارة عن أبراج مربعة تتكون من أريمة أو خمسة طوابق، كلها من الرخام الأبيض ومزينة بزخارف ثرية ووجوه لرجال وسيدات بنقش مجسم.

(١) ٦٠ قدما .

(٢) ٧٠ قدما

(٣) ٦٤ قدما

(٤) ١٨٧٥٠ قدما

(٥) انظر الشرح المذكور فى نهاية الفصل .

وهذه الأبراج التى تنتشر فى كل أنحاء الوادى الذى يفضى إلى بلمير، تدل بوضوح على وجود أطلالها الرائمة. وإذا اعتقدنا فى روايات الرحالة، فنجد أن الانطباعات التى تتركها رؤية هذه الآثار كئيبة على الروح.

ولكن هل تتفوق على الانطباعات التى نحس بها عندما ندخل الوادى الفامض ونرى المقابر والآثار القديمة للملك طيبة هناك ؟

- إن هذه المقابر الموجودة تحت الأرض والتى كانت تضم بقايا ملوك أحد أقدم الشعوب الشهيرة هل توحى باهتمام وتأمل أقل من أصرح بلمير الكئيبة ؟

ومن جهة أخرى، ما أكبر الاختلاف فى نتيجة جهود الشعبين ! إن أكبر مدافن بلمير يبلغ طولها على الأكثر ١٥ متراً^(١) وهو ما يعادل تقريباً عرضهما، ويبلغ ارتفاعها ٢٢ متراً^(٢). وأكبر كهوف وادى المقابر لا يقل عمقه عن ١١١ متراً^(٣).

وقد اكتشفنا أحد عشر كهفاً من بينها عدد قليل، تختلف قياساته عن هذه القياسات.

إن الظلام الذى يسود هذه المقابر الممتمة ومطامعها المبهمة الفامض يؤثران بقوة على النفس وتعمل على إظهار تلك القبور أكثر اتساعاً مما هى عليه فى الحقيقة ! إذا تميز مقابر بلمير بعظمة وأناقة نحتها، وتنفرد مقابر بيان الملوك بتعدد وتنوع لوحاتها، فكل الأسطح بلا استثناء متقنة الصنع وبها نقوش تلمع إلى يومنا هذا بألوانها الساطعة.

ولاشك أن وجود هذا الكم من الروعة من مدينتين شهيرتين يرجع إلى نفس السبب. فكل شئ يدعو إلى الاعتقاد بأن مدينتى بلمير وطيبة قد نشأتا عن التجارة والصناعة، وأنها قد انصرفت إلى الإتجار بمنتجات الهند الغنية.

(١) ما بين ٤٦ و ٤٧ قدماً .

(٢) ٧٢ قدماً .

(٣) ٣٤٢ قدماً .

وإذا كانت طيبة بآثارها أكبر مساحة وعددًا، فهذا لأنها وحدها وبدون منافس قد تمتعت لأطول وقت بهذه التجارة وكانت في القرون التالية السبب في عظمة منف التي تبادلتها بالتناقص العديد من مدن سوريا وأخيراً ظهرت ثانية بمصر والاسكندرية، تلك المدينة التي شهد التاريخ أنها تالأت على مساحة العالم ببريق لم تصل إليه أية مدينة من قبل.

وليس من الممكن أن نذكر اسم بلمير دون أن يذكرنا بمدينة بلميك منافستها في الضخامة والروعة.

ولن نذكر تفاصيل عن هذه المدينة. فيكفى أن نذكر أنها تحتوى على بقايا المعبدين الرائعين اللذان بقياساتهما الضخمة يمثلان أكبر النقوش والزخارف براعة في بلمير.

إن المعبد الصغير والذي كان محتفظاً بحالته يبلغ طوله ٨٣ متراً وعرضه ٣٧ متراً، وهذه قياسات تضمه في المقارنة مع معابد مصر الكبرى، من جهة المساحة، وبالأخص معبد الكرنك بالجنوب. يتجاوز ارتفاع الأعمدة بما فيها القاعدة والتاج ١٦ متراً^(١)، ولا يتكون جذع أعمدتها إلا من ثلاث قطع.

إن المعبد الكبير الأكثر تهديماً يبلغ طوله ٩٦ متراً وعرضه نصف ذلك على الأقل، وبالرغم من كبر هذه القياسات، فهي لا تتفوق على قياسات صروح طيبة الكبيرة.

وبالرغم من ذلك، فإن المكان المسور الذي يحيط بالمعبد، يلفت النظر بمساحته التي يبلغ طولها ٢٩٩ متراً وعرضها ١٣٦ متراً ويبرز لنا بوضوح رواق رحب وقناة كبير مثنى الزوايا، وقناة آخر مستطيل الشكل مزين بالزخارف. ويحوى مجموع تلك الصروح مساحة مشابهة لمساحة معبد الأقصر.

ونرى بها أحجاراً أحجامها هائلة حيث يصل حجم ثلاثة منها، ترتفع إلى عشرة أمتار، إلى ٦٠ متراً ويبلغ حجم الكبرى ٢١ متراً. ويظهر الرحالة دهشة عند رؤيتهم لتلك الأحجار الضخمة الموضوعة على ارتفاع شاهق.

ولكن هل يمكن مقارنة صغوية وضعها فى أماكنها مع كم الجهد والفن الذى لزم لنقل مسلات الكرنك الضخمة إلى قواعدهم. تلك المسلات ذات القياسات الهائلة أيضاً ؟

وحتى نكمل المقارنة السريعة التى اقترحنا عقدها، يبقى أن نقارن آثار روما القديمة بآثار طيبة. فلا توجد مدينة فى العالم تقريباً يتم تجميلها بصروح بهذا العدد وهذه المساحة. فهى لا تزال تحوى بقايا عديدة من المعابد ومنها معابد جوبيتر ساتور وجوبيتر توتان وأنتومين وفوسنين والشمس والقمر ومعبد السلام الذى شيده هسباسيان.

وبالرغم من ذلك لا يمكن مقارنة كل هذه الآثار إلا مع المعبد الجنوبي بالكرنك من جهة المساحة.

إن روما تحوى أضرحة من نوع آخر تم إنشاؤها على مساحة ضخمة. منها البانثيون والكوليزية والمسارح الخاصة بها ولكن الروعة الحقيقية تظهر لنا فى حمامات الحمه التى شيدها القياصرة.

وواحدة فقط من قاعات حمامات ديوكليسان تبلغ ٥٨ متراً ونصفاً^(١)، وعرضها ٢٤ متراً^(٢).

ومهما كان حجم هذه القياسات كبيراً، فهى لا تعادل قياسات بهو الكرنك الذى يبلغ طوله ١٠٢ متراً ونصفاً ويبلغ عرضه ٥٢ متراً.

وإذا تأملنا مدينة روما الحديثة وسط الصروح المديدة التى تملأها، فسوف نلاحظ أن هناك صرحاً من بينها يفوقها فى الحجم والروعة الا وهو كنيسة سان بيير التى يبلغ ارتفاع قبتها ١٢٧ متراً^(٣) وهو ارتفاع يساوى تقريباً ارتفاع هرم منف الكبير فوق الهضبة المشيد عليها.

إن هذه الكاتدرائية تشغل بمساحتها ٢١٨ متراً ويبلغ عرضها ١٥٥ متراً.

(١) ٥٠ قدما .

(٢) ٢٠ قدما.

(٣) ١٨٢ قدما.

ونجد حدوة جواد واسمة واثنين من الزخارف التي تتجه بميل على الواجهة يقومان مقام ممر لهذا الصرح الفخم فتزيد من مساحته كثيراً مما يجعل طولها يصل إلى ٤٩٧ متراً وهو طول يقل عن المسافة التي تفصل بين التماثيل التي تسبق الصرح الغربي لمعبد الكرنك والشرقي بـ ٣٧ متراً.

وتقدم إيطاليا أيضاً أضرحة كبيرة حديثة نستطيع أن نذكر منها كازرت مشيرين إلى مساحته حيث يبلغ طوله ٢٣١ متراً ويبلغ عرضه نفس القياس تقريباً فمساحته تختلف قليلاً عن مساحة معبد الكرنك.

وفي اسبانيا يجدر بنا أن نشير إلى قصر الأسكوريال وإلى المكان الرحب الذي يشغله، فيبلغ طوله ٢٨٧ متراً ويبلغ عرضه ٢٧١ متراً. وعلينا أن نأخذ في الاعتبار أنه ليس قصراً يمتد على خط واحد، وأنه سمكه قليل، فهذا الأثر يتكون من عدد كبير من الأقسام الرئيسية. ومن مجموعة أفنية رحبة محاطة بصروح شاهقة.

فعلينا بعد ذلك الوصول إلى فرنسا حتى نجد الآثار التي تلفت النظر لاتساعها، إن قصر فرساي يمثل أحد القصور الملكية الأكثر أهمية، وبداية من قاعة الأوبرا وحتى بستان البرتقال نجد مساحة لا تقل عن ٤١٤ متراً. وتقدم باريس باللوفر والتويلورى معاً أحد أكبر القصور التي تم بناؤها على الإطلاق. وبالفعل، إن واجهة التويلورى يبلغ طولها ٣٢٤ متراً بينما تشغل زخارف اللوفر مساحة تقدر بـ ٤٦٥ متراً.

وتبلغ المسافة بين طرفي الصروح ٦٦٩ متراً، وفي الحقيقة إن سمك هذه الإنشاءات ليس كبيراً لكن عندما تمتلئ المساحة الكبيرة التي تحويها هذه الإنشاءات بالآثار في حيز التنفيذ ستكون لدينا مجموعة تتفوق على معبد الكرنك وبالتالي على جميع الصروح الشهيرة.

نصوص الكتاب

أثينا : منذ ذلك الوقت، هكذا أقول باختصار، في كل مكان تقريباً بالإضافة إلى مصر، من المسموح أن يعمل بالقانون كلية لكن لأى هدف أن تقول إنه يوجد هذا القانون المقدس بين سكان مصر ؟

أثينا : هذا في الواقع ما أسمعه عظيم، على سبيل المثال حتى تدانى، ويمرّفون هذا القانون الذى نحن نقول الآن أنه يجب أن يدرّسوا الشباب في الجامعات الحديث على الفناء الجيد، وأن يتعلموا من هذه المقدسات : ليس فقط من الرسم أو التماثيل أو من الفنانين ؛ لكن أيضاً أن يخترعوا أشياء أخرى، وعلى ذلك إذا تأملت، فستجد هناك الذين _ منذ عشرة آلاف عام- كانوا يشكلون الرسم بهذه الطريقة، أنا أقول هذا : ليس فقط الأجمل ولا الأسوأ التى يرسمونها اليوم، ولكن الأعظم هو الفن المكتمل.

(كليت: ما تقوله. أفلاطون عن القوانين، كتاب ٢)

ليس فقط هذا الملك بالفعل، ولكن أيضاً الذين حكموا بعد ذلك، نحن قد استقبلنا الكثيرين فالمدنية فائقة الثراء لكى يدرسوا جيداً.

لأنه بالهبات الكثيرة والمظيمة من الفضة والذهب وتمتد التماثيل وتشيد المسلات من الحجر، والتزيين ؛ هكذا تكون المدينة تحت الشمس، لأن واحد من أقدم أربعة معابد وهو الى يبلغ محيطه ١٣ غلوة وارتفاعه ٤٥ ذراعاً، ويبلغ عرضى الحائط ٢٤ قدماً، بذلت فيه جهوداً واهتماماً كبيراً وأصبح من أروع وأعظم الأبنية. وظلت عظمتها باقية مدى الحياة.

وقد نهب الفرس الفضة والذهب والأبنوس والحجر على يد قمبيز من معابد مصر.

(ديودور الصقلى تاريخ المكتبة، كتاب ١)

ويوجد بمدينة هليوبوليس معبد مصرى عتيق، وقد قام قمبيز بتدنيسه، هو وغيره من المعابد: فحرق جزءاً منها والبعض الآخر حطمها ثم دمرها.

ويكون بناء المعابد كالأكنى: بهو المعابد يكون مبلطاً بالفسيفساء، ويبلغ مقاس الأرضية ٢٤٠ فى ١٢٠ قدماً. ويبلغ طوله ثلاثة أضعاف هذا الرقم.

وتوجد تماثيل ضخمة واسطورية تتسلسل عن اليمين وعن اليسار بطول المعبد.

كما يوجد بهو يلى الآخر، ولا يكون عدداً محدداً لهذا البهو أو لهذه التماثيل.

والمعبد يستحق ذكره لأنه عظيم ولونه غامق.

لكن المذبح أقل شأنًا لأنه لا يحتوى على تماثيل، ولا نرى فيه عمل فنى لأيدى البشر.

ويوجد أيضاً تمثال لمنون الملك العظيم بأبيدوس، وهو مصنوع من حجر صلب.

وكان هناك تيه لمنون، وهو من صنع سكان أبيدوس و طيبة.

ومعابد أخرى تحتوى على أعمدة كثيرة فى ممفيس، وكانت سابقاً أعمدة عظيمة ذات فن راق.

(استرابون، الجغرافيا، كتاب ١٧)

القسم التاسع

وصف أطلال الميدان

بقلم / جولوا وديفيليه

مهندسى الطرق والكبارى

عند الخروج من الكرنك من البوابة الشرقية الكبيرة، نجد ممراً مطروقاً فى اتجاه محور المعبد . وهذه الطريق التى نسلكها بشكل مستقيم على مساحة تبلغ ٩٠٠ متر ينمطف بزاوية قائمة ناحية شمال الشمال الشرقى وبعد أن قطع مسافة تصل إلى ٢٠٠٠ متر، نجد تلاً صغيراً به بقايا بوابة نصفها مدمر^(١)، وكان يجب ان تكون مماثلة تماماً لبوابات الكرنك، ويوجد بهذا الموقع غابة صغيرة من النخيل تدل على أنه كان هناك مساكن مؤخراً ولم يتبق منها بالرغم من ذلك أى أثر. ويمحاذة الطريق التى أشرنا اليها لتونا، وعلى متوسط مساحة تصل إلى ٥٠٠ أو ٦٠٠ متر نجد الحقول المزروعة، وتقوم قناة متفرعة من النيل تبعد بضعة كيلومترات عن الأقصر بتوصيل مياه النهر إلى هذه الحقول. فتعطى بعض الحيوية لهذا الجزء من السهل الذى يتسم فى كل مواضع الأخرى، بمظهر كئيب نتيجة الاهمال المطلق.

والحقل كله تكسوه نباتات برية تشبه القصب وترتفع فى بعض الاماكن حتى تبلغ نصف طول جسم الإنسان.

وإذا تقدمنا لمسافة ٢٠٠٠ متر فى اتجاه الشمال الشرقى، فسنصل إلى احدى هضاب الأنقاض التى تشير دائماً إلى وجود بقايا مكان بمصر كان معموراً بالناس قديماً.

(١) لقد أشرنا إلى هذه البوابة على الخريطة العلمية لطيبة . انظر الخريطة (١) . المجلد الثانى.

وتشتهر هذه الهضبة فى البلاد باسم " قديم " وهى كلمة عربية تعنى قديماً .
ويطرفها الشمالى، نجد قرية مدعمود الصغيرة التى سميت باسم الانقاض .

ويبلغ عرض هذه الهضبة الصناعية ٢٠٠٠ متر، وتمتد فى مساحة شبه
دائرية . ويكسوها تلال من القرميد الخام الممزوج ببقايا من الرخام .

فهى توحى بببلية عامه شأنها شأن جميع المواقع الأخرى .

ومن المحتمل أن تكون الانقاض هنا قد تم استغلالها لتقوم مقام سماء
للأراضى التى تزرع الذرة .

وحتى نصل مباشرة إلى الإنشاءات الوحيدة الرائعة على هذه الهضبة، علينا
أن نبتعد عن الطريق الذى سلكناه بداية من الكرنك . ونتجه شمالاً على بعد ٢٠٠
متر، وإذا مررنا بعد ذلك من الغرب إلى الشرق وتوغلنا إلى داخل تلال الانقاض،
فسنجد أولاً يساراً بقايا جدار يبلغ طوله ٢١ متراً، ثم يعود بزاوية قائمة على
مساحة عشرة أمتار . وبالقرب من هذا الجدار نرى مجموعة من الحجارة
سطحها العلوى يأخذ شكل مربع يبلغ طول ضلعه متراً ونصفاً .

وتبدو الطريق التى مازلنا نسلكها كما لو كانت واد صغير كونته الانقاض .

ولا يجب أن نرى هنا بلا شك سوى بقايا لشارع قديم كان يقضى إلى الآثار
التي سوف نصفها .

إن كل الحطام المتناثر يميناً ويساراً هو جدران لمنازل .

وعلى بعد ١٩٢ متراً من البناء الذى تحدثنا عنه، نجد الحطام الأول الذى
يدل على وجود صرح عتيق وهو عبارة عن كوم من الحجارة غير مرتبة ومقلوبة
الواحد على الآخر . وكان سيصعب علينا تحديد شكلها الأصلي لو لم تعلمنا كيف
نتعرف على هذا النوع من الأطلال . ويجب أن نرى هنا واحداً من الاعمدة المربعة
التي تسبق .

وتمتد بقاياها على مساحة طولها ١٢ متراً وعرضها حوالى ٥ أمتار .

فهو موضوع أمام أثر تنظّل بقاياها موجودة حتى الآن على بعد ٦٠ متراً من هنا .

وقبل أن نصل إليه، نجد من يمينه أساسات لجدار يصعب علينا تحديد صلته بالإنشاءات المجاورة ولا يرتفع الجزء الكبير من الأثر الرئيسى فوق سطح الأرض. فهو يمتد على مساحة مستطيلة يبلغ طولها ٢٧ متراً ويتراوح عرضها بين ١١ و ١٢ متراً ويتكون من أربعة صفوف من الأعمدة حيث يظهر كل عشرة أعمدة معاً فيبلغ عددها ٥٦ عموداً.

وتتساوى الستائر الحجرية كلها باستثناء الجزء الأوسط الذى يساوى ضعف الباقيين.

ومن بين كل الأعمدة التى نرى بقاياها. لا يوجد سوى أربعة كاملة فى الصف الأول ويوجد فوقها عتب وجزء من الإفريز الخاص بها.

ويتألف الجزء الأوسط من عمودين من تلك الأعمدة ونرى به أيضاً أجزاء من الباب الذى كان يسمح بالدخول إلى البناء والذى تحمل قوائمه بقايا بنقوش تمثل هرايين للألهة.

وتيجان هذه الأعمدة تأخذ شكل أجراس مقلوبة مزينة بأوراق وجزوع لنباتات بلدية. أما تيجان العمودين الآخرين اللذين يرتفعان على يسار الجزء الأوسط، فيأخذان شكل براعم اللوتس المقطعة. وهناك احتمال كبير أن يكون هذا التاج هو الذى كان يتوج جميع الأعمدة الأخرى التى لم يتبق منها اليوم سوى أساسات. وهذا هو المكان الذى وجدنا به نوعين من التيجان مجمعين فى واجهة واحدة. ويبلغ قطر الأعمدة متراً وسبعة عشر سنتيمتراً وتبلغ المساحة بينها متراً وسبعين سنتيمتراً.

وبالخريطة التى تعرضها اللوحة ٦٨ الجزء الثالث، نجد أنه تم الحرص على تلوين الأعمدة الأربعة التى لا تزال كاملة إلى اليوم، وفى المسافات التى

تفصل بين أعمدة الصف الأول، وقد لاحظنا وجود بقايا للمستائر الحجرية، وهذا هو ما علل الترميم الذي قمنا به^(١). وكان يمكن لارتفاع تلك الجدران أن يصل إلى اثنين أو ثلاثة أمتار ومن المحتمل أن يكون قد تم تغطيتها باللوحات والهيروغليفيات المنقوشة، كما هو الحال في الجدران المماثلة.

وبالجدار الثالث وعلى يسار الجزء الأوسط، قد اكتشفنا بقايا بوابة لكن التهدم الذي ألم بها لم يسمح لنا مطلقاً أن نحدد مدى ارتفاعها. وربما لم تكن سوى بوابة صغيرة تم شقها في جدار مثل الذي نراها في أرمنت وقاو الكبير.

وفي محور الجزء الثالث تقريباً على يسار الجزء الأوسط وعلى بعد ثمانية أمتار^(٢) من العمود الأخير، نجد كومة كبيرة من الجرانيت واجهاتها مقطعة. وهناك ما يدعو للتصديق بأن قائمة البوابة التي كانت تفضى إلى الحجرة المذكورة كانت تتكون من هذا الجرانيت. وإذا كان الأمر كذلك، فنستطيع أن نفترض بشيء من الصعوبة أن صفوف الأعمدة كانت تمتد حتى تلك البوابة.

ويصعب تحديد انتماء هذه الأطلال لمعبد أو لقصر إذا كانت رواقاً أو قاعة أعمدة. ولم يتبق اليوم أى من جدران المسور.

وبالرغم من ذلك علينا أن نصدق أن تدمير تلك الجدران لا يرجع إلى عهد بعيد. و بوكوك^(٣) الذى قام بزيارة هذا الموقع منذ عام ١٧٣٧ وحتى عام ١٧٣٩ قد قام بإدراجها بالخريطة التى نشرها^(٤)، فهل من الممكن أن تحتفى تلك الجدران منذ هذا العهد ٩.

(١) انظر الخريطة ٦٨، الشكل ٣. المجلد الثالث.

(٢) انظر الخريطة رقم ٦٨ الشكلين ١ أو ٢ - المجلد الثالث.

(٣) بوكوك - الذى هذه الأطلال فى عصر لم يكن قد أصابها تلف الأيام بعد - رسم سبعة صفوف من ١٤ عموداً فى الخريطة التى نشرها من قبل. تنظر النسخة الإنجليزية من كتاب " رحلات بوكوك " الذى نشر عام ١٧٤٣.

(٤) انظر الخريطة رقم ٢٧ - الشكل d - فى كتاب بوكوك.

وما حملنا على التصديق بأن هذه الحجرة كانت بمثابة رواق مكتمل الجوانب والواجهه هو اكتشافنا لبعض الآثار لإنشاءات توجد فى نفس الأرض بين أعمدة الصف الأخير يساراً وهذا ما أوضحناه فى مخطط بناء الأثر. وهذا هو المثال الوحيد الذى تقدمه لنا أصرح مصرية تبدو بهذا الترتيب وهذا إذا تم تأسيس رأينا بشكل كاف.

وقد تم قلب كل التربة التى ترتفع عليها الأطلال، وتم رفع الأحجار حتى يتم استخدامها فى الغالب فى الإنشاءات الحديثة. وإن نستطيع اكتساب معلومات جديدة عن مكان أو شكل البناء.

ويكون محور الأثر مع الخط الشمالى و الجنوبى زاوية قدرها ٦٠ درجة ويجوار هذه الأطلال أشار بكوك إلى بقايا تمثال أبى الهول لكننا لم نره مطلقاً ومن المحتمل أن يكون قد اختفى بعد مرور هذا الرحالة العالم بهذا المكان.

وعندما عبر السيد جيران أطلال الميداود، وجد كومة من الأحجار الجيرية منقوش عليها رأس جوبيتر - آمون.

إن مضبة الأنقاض تحوى العديد من بقايا الأسوار الفائر معظمها. ونرى منها على وجه الخصوص فى الجزء الذى يطل على النيل، حيث يقل ارتفاع التلال.

إن جوار الكرنك وبقايا البوابة التى لا تزال باقية على طريق الكرنك بمالميداود، كل هذا يدعو إلى التصديق بأن الأطلال التى قمنا بوصفها كانت تابعة لطيبة.

وسوف نبحث بالتفصيل هذا رأى عندما نتحدث عن مساحة وحدود عاصمة مصر القديمة^(١).

(١) انظر الشرح المقدم فى نهاية الفصل .

الفهرس

٧ المقدمة :
	الفصل التاسع: وصف عام لمدينة طيبة
١١ مقدمة كتبها جولوا وديفيليه مهندسا الطرق والكبارى
	المبحث الأول: نظرة عامة على الوضع الراهن لوادى طيبة والقرى
١٣ الحديثة التى يضمها
١٧ المبحث الثانى : نظره عامة على آثار طيبة القديمة
	القسم الأول : بقلم جولوا وديفيليه مهندسى الطرق والكبارى
٤١ وصف مبانى ومضمار خيل مدينة هابو الصناعية
٤١ المبحث الأول: سور وهضبة مدينة هابو الصناعية
٤٢ المبحث الثانى: مداخل معبد مدينة هابو الضخمة
٤٨ المبحث الثالث: معبد مدينة هابو
٥٣ المبحث الرابع: برج مدينة هابو
٥٩ المبحث الخامس: معبد مدينة هابو
٥٩ الموضوع الأول: داخل المعبد والنقوش
	الموضوع الثانى: عن أسطح المعبد والقرية التى بنيت هناك وعن
٨٥ المبانى التى توجد خلف فناء الأعمدة
٨٧ الموضوع الثالث: النقوش الخارجية للمعبد
	المبحث السادس: مقارنة الأعمال الحربية التى نسبها ديودور
	وهيرودوت إلى سيزومستريس والمشاهد العسكرية المنقوشة

.....	على جدران معبد مدينة هابو والمعلومات التي استخلصت
٩٦	من ذلك بالنسبة لتاريخ المصريين القديم
.....	المبحث السابع: عن المعبد الصغير الواقع عند سفح الهضبة
١٠٥	الصناعية في مدينة هابو
١٠٧	المبحث الثامن: ساحة الألعاب وعن المعبد الذي يقع على طرفها الجنوبي
١٠٧	الموضوع الأول: عن ساحة ألعاب مدينة هابو
.....	الموضوع الثاني: عن المعبد الصغير الواقع على الطرف الجنوبي من
١١٢	ساحة الألعاب
١١٥	نصوص الكتاب
١١٩	لقسم الثاني: بقلم جولوا وديفيليه مهندسى الطرق والكبارى
.....	وصف التمثالين الكبيرين الموجودين في سهل مدينة
.....	طيبة والأطلال التي تحيط بهما وأبحاث حول الأثر
١١٩	الذي كونا جزءا منه
١١٩	المبحث الأول: تمثالا السهل الضخم
١٣٠	المبحث الثاني: ارتفاع أرض سهل طيبة
١٣٨	المبحث الثالث: أطلال وحطام حول التمثالين
.....	المبحث الرابع: هوية تمثال الشمال وتمثال ممنون والمبنى الذي تم
.....	اكتشافه والقصر أو المعبد الذي ذكر المؤرخون القدامى
١٤٣	أنه كان يحتوى على تمثال ممنون
١٥٥	المبحث الخامس: وصف خاص لتمثال ممنون
.....	المبحث السادس: وصف لنوع الأصوات التي يصدرها تمثال ممنون،
١٦٠	والأسباب التي تؤدي إلى رنينها
١٦٢	المبحث السابع: وصف ممنون اليوناني
١٦٣	نقوش محفورة على تمثال ممنون
١٧٢	نصوص الكتاب

	القسم الثالث: بقلم جولوا وديفيليه مهندسى الطرق والكبارى
	وصف معبد رمسيس الثانى الذى أطلق عليه بعض
١٧٩	الرحالة اسم قصر ممنون
١٧٩	الجزء الأول: الحالة الراهنة للأثار
٢٠٧	الجزء الثانى: هوية الأثر الذى وصفناه وهوية معبد رمسيس الثانى
٢٣٤	نصوص الكتاب
	القسم الرابع: وصف المعبد الغربى أو معبد إزيس
٢٤١	بقلم: جولوا وديفيليه مهندسى الطرق والكبارى
٢٥٦	نصوص الكتاب
	القسم الخامس: كتبه جولوا وديفيليه مهندسا الطرق والكبارى
٢٥٩	وصف الأطلال الواقعة شمالى مقبرة أوسيماندياس
	القسم السادس: وصف أطلال القرنة
٢٦٥	بقلم: جولوا وديفيليه مهندسى الطرق والكبارى
	القسم السابع: وصف أطلال الأقصر
٢٧٥	بقلم: جولوا وديفيليه مهندسى الطرق والكبارى
	القسم الثامن: وصف معبد الكرنك وصروح ومعايده وطريق الكباش
	ومختلف الأطلال الأخرى الملحقه به.
٣٠٥	بقلم جولوا وديفيليه مهندسى الطرق والكبارى
٣٠٥	الجزء الأول: معبد الكرنك
٣٠٥	المبحث الأول: الوضع الجغرافى للأطلال ومساحتها ومحيط المعبد
٣٠٧	المبحث الثانى: الحالة الراهنة لمعبد الكرنك وبنائه والفرض منه .
٣٢٠	المبحث الثالث: وصف المعبد المستقل
٣٢٣	المبحث الرابع: تنمة وصف المعبد
٣٧١	الجزء الثانى: مبانى الكرنك الأخرى
٣٧١	المبحث الأول: الأطلال الشرقية

٣٧٢ المبحث الثاني، الأطلال الشمالية
٣٧٦ المبحث الثالث، الأطلال الجنوبية
٣٧٦ الموضوع الأول، مداخل المعبد
٣٨٤ الموضوع الثاني، طريق الكباش
٣٩٢ الموضوع الثالث، وصف البوابة والمعبد الجنوبي الكبير
٤٠٩ الموضوع الرابع، وصف المعبد الصغير الموجود بجنوب المعبد
٤٢٤ الموضوع الخامس، وصف السور الجنوبي والآثار الموجودة بداخله .
	الجزء الثالث، دراسة لقررات الكتاب القدامى، الذين تناولوا آثار
٤٢٩ طيبة وآثار الكرنك على وجه الخصوص
	الجزء الرابع، مقارنة بين المباني الرئيسية لطيبة والكرنك بوجه
٤٤٩ خاص، والآثار اليونانية والرومانية والمنشآت الحديثة
٤٥٨ نصوص الكتاب
	القسم التاسع، وصف أطلال الميدامود بقلم: جولوا وديفيليه
٤٦١ مهندسى الطرق والكبارى

مراجعة وتقديم: منى زهير الشايب

ترجمة

د. أسامة نبيل

د. أسامة مندور

د. أسامة يوسف

د. جيهان العيسوي

إشراف

أ.د. فوزية شفيق الصدر

مدير التحرير

حسين البنهاوي

رقم الإيداع بدار الكتب ١٣٩١٣ / ٧٠٠٣

I.S.B.N 977 - 01 - 8739 - 9



تمت الطباعة بالتعاون مع
شركة نهضة مصر للطباعة والنشر



وبعد أكثر من عشرة أعوام من عمر مكتبة الأسرة
نستطيع أن نؤكد أن جيلاً كاملاً من شباب مصر نشأ
على إصدارات هذه المكتبة التي قدمت خلال الأعوام
الماضية ذخائر الابداع والمعرفة المصرية والعربية
والإنسانية النادرة وتقدم في عامها الحادى عشر
المزيد من الموسوعات الهامة إلى جاذب رواهد الابداع
والذكر زاد معرفيا للأسرة المصرية وعلامة فارقة في
مسيرتها الحضارية .

Bibliotheca Alexandrina



0447628

سوزانه مبارك



التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

السعر خمسة جنيهات